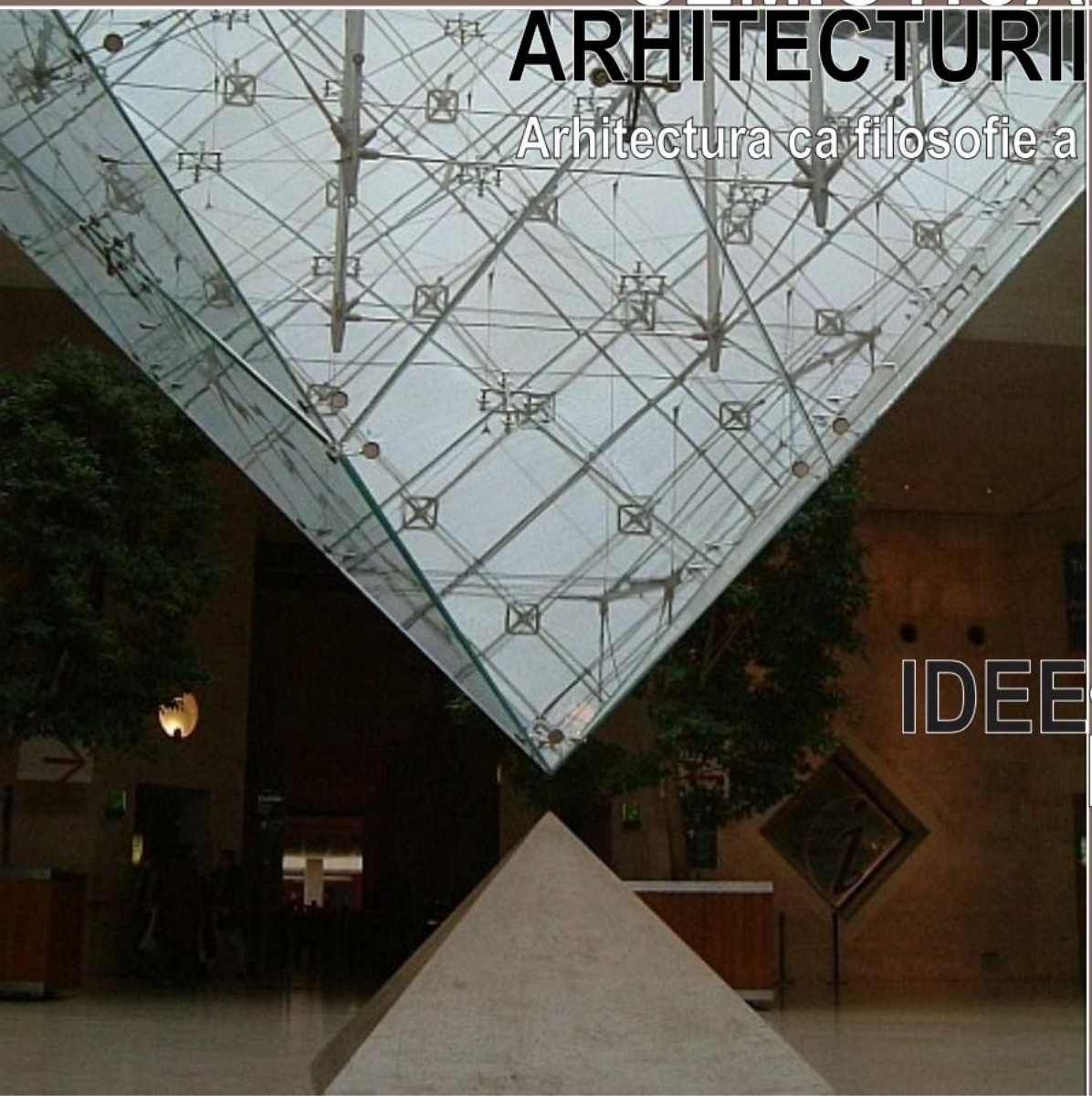
MARIA BARBU

SEMIOTICA ARHITECTURII

Arhitectura ca filosofie a libertatii



IDEE & FORMA

MARIA BARBU

MARIA BARBU este, cu siguranţă, în peisajul culturii româneşti din perioada postdecembristă, o figură cu totul aparte, fiind incontestabil una dintre marile certitudini ale poeziei în literatura română, chiar dacă "a avut delicateţea de a trăi departe de zarva vieţii noastre literare", aşa cum remarca acad. Eugen Simion.

Deţinătoare a mai multe premii literare, a publicat trei volume de poezie şi o antologie "Sunt fiica Regelui David" (2003) şi are în curs de apariţie alte trei volume de poeme postume. Este autoare de proză scurtă, parabole (un volum în curs de apariţie) şi apoftegme despre artă şi artist.

Fiind preocupată în permanenţă de relaţia cu divinitatea şi menirea sa ca artist, MARIA BARBU, a fost nu numai o mare poetă dar şi o personalitate complexă, interesată de o gamă surprinzător de largă de domenii ale culturii.

Deţinătoare a unui doctorat în leadership, pe care l-a obţinut la Universitatea Naţională "Carol I" în 2006, a fost iniţiatoarea unui generos proiect "Institutul Român de Leadership Creativ" (2003).

A publicat în 2000 cartea "România în pragul Mileniului III – Renaşterea optimismului" şi în 2007 prima parte a tezei de doctorat sub titlul "Postmodernismul, liderii şi crizele".

A fost atrasă de creaţia artistică în general şi în special de arhitectură, susţinând cursurile de Seminificaţia Spaţiului Arhitectural şi Poetica Arhitecturii la o Universitate de Arhitectură din Bucureşti.

MARIA BARBU

SEMIOTICA ARHITECTURII

Arhitectura ca filosofie a libertăţii

IDEE& FORMĂ

Imagini copertă:
Coperta 1 – arh.I.M.Pei, Muzeul Luvru – Paris, piramida întorsă –subsol
Coperta 4 – arh.Louis Kahn, Cupola peste aula Parlamentului – Dacca, Balgladesh.

01

MARIA BARBU

SEMIOTICA ARHITECTURII

Arhitectura ca filosofie a libertăţii

Editura ARHIBOOK, Bucureşti, 2018

SEMIOTICA ARHITECTURII

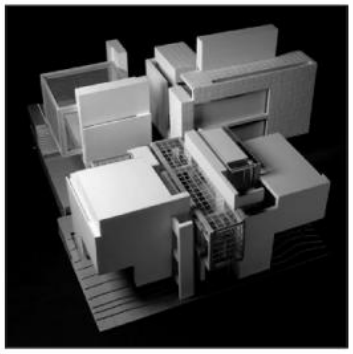
CUVÂNT ÎNAINTE 08

INTRODUCERE în SEMIOTICĂ 13

RAMURILE SEMIOTICII şi PATTERNUL ANALITIC 21

VALOAREA SIMBOLULUI în ANALIZA SEMIOTICĂ 25

Simbol şi semn 26
Simbol şi concept 30
Simbol şi meta-naraţiune 32
Simbol şi imagine 34
Simbol şi interpretare psihologică 36
Simbol şi interpretare sociologică 38



SEMIOTICA şi ALTE DOMENII DE GÂNDIRE 43

Semiotica şi retorica 44
Semiotica şi filosofia 49
Semiotica şi sociologia 53
Semiotica şi proxemica 58
Semiotica şi fizica 61

CELE PATRU PALIERE de ANALIZĂ SEMIOTICĂ a ARHITECTURII 65

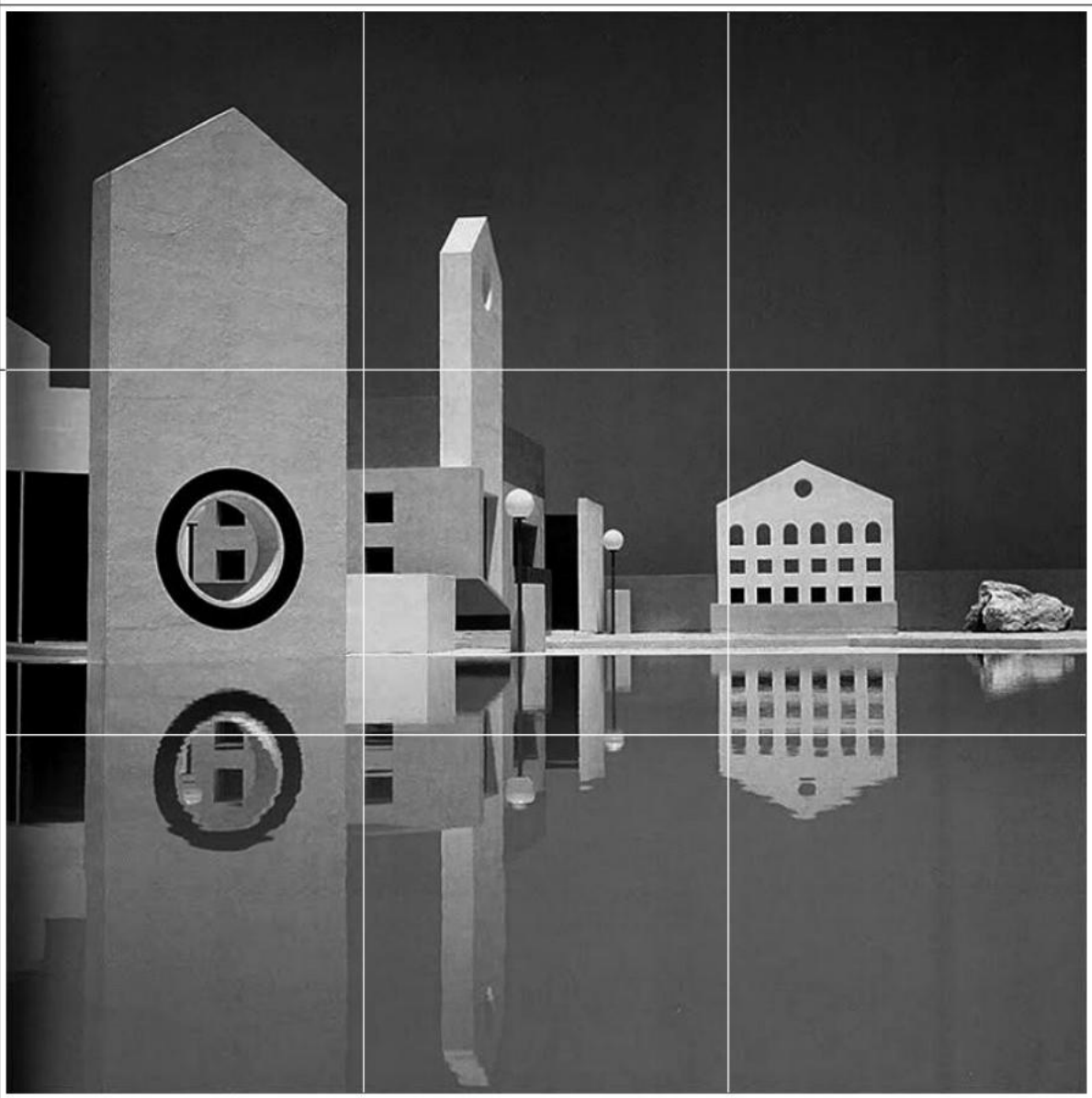
Palierul istorico-religos 66
Exemple de analiză denotativă şi conotativă 82
Palierul cultural-tradiţional 88
Palierul cultural-formal 94
Palierul spiritual-simbolic 114
Manipularea simbolico-retorică 124

FORMĂ, FUNCŢIUNE, CONTEXT şi SEMNIFICAŢIE 129

CUVÂNT DE ÎNCHEIERE 139

Spicuiri bibliografice 142
Lista imaginilor 145
Postfaţă 148

02



Nicio cunoaştere
nu-l mai presus de trăire,
nicio trăire
nu-i mai presus de libertate.

MARIA BARBU

CUVÂNT ÎNAINTE
sau Avertisment pentru cititor

Problematica limbajului arhitectural ca şi a decodificării acestuia, tematica discursului arhitecturii, a retoricii arhitecturale ori a metaforelor utilizate în arhitectură sunt deja subiecte de meditație nu numai pentru arhitecții înşişi, ci mai ales pentru cei care contemplă arhitectura, care o înțeleg şi îi surprind semnificațiile, ca şi pentru cei care ştiu şi pot să trăiască şi intelectual şi emoțional această artă supremă.

Semiotica arhitecturii oferă, chiar mai mult decât estetica, un orizont analitic excepțional, pentru decodificarea semnificațiilor limbajului arhitectural, la toate palierele de expresie formală şi simbolică.

Prin intermediul semioticii, arhitectura îşi recuperează bogăția de elemente semnificative, pe care de multă vreme părea că le pierduse, mulţumindu-se cu stadiul grafic şi fotografic, impactul la nivelul imaginii prevalând cu mult asupra sensurilor profunde şi a simbolisticii culturale, artistice şi spirituale care nu a lipsit de fapt niciodată din limbajul arhitectural.

Dacă Semiotica s-a constituit ca o ştiință a semnelor limbajului natural, asta nu înseamnă că limbajul a fost studiat doar lingvistic, el tentând, încă de multă vreme, pe filosofii interesați în a înțelege felul în care limbajul exprimă adevăruri. Sigur că ne putem întreba care este relația dintre ceea ce semiotica propune ca semnificații, iar filosofia ca adevăruri. În legătură cu acest subiect am avea nevoie însă de o lucrare aparte.

Teoria semiotică dezvăluie valoarea semnului ori simbolului şi a semnificațiilor acestuia în cadrul unui limbaj, fie el lingvistic sau artistic.

Relația directă şi esențială dintre semnificat şi semnificant este cea care dă dovada valorii expresiei şi comunicării. Semnificatul este semnul/simbolul însuşi, iar semnificantul este sensul, semnificația acestui semn/simbol!

Dincolo de studiul semnelor, simbolurilor şi al semnificațiilor acestora, în cadrul unei expresii rezultate din utilizarea unui limbaj formal anume, care are reguli specifice şi care poate fi decodificat cu atât mai profund şi mai bogat cu cât analiza este mai sensibilă şi mai pertinentă, Semiotica este ştiința dezvăluirii semnificațiilor ascunse în limbaj, fie el verbal, non-verbal sau artistic.

Analiza semiotică îndrăzneşte să pătrundă dincolo de relația semnificat-semnificant, adăugând interpretării un câmp practic infinit de conotații, aduse din toate sferele cunoaşterii, ceea ce face din semiotică un instrument aproape ideal de analiză a semnelor şi simbolurilor utilizate în expresia artistică, decodificând semnificațiile limbajului artistic, în speță, ale limbajului arhitectural.

Capacitatea semioticii de a interpreta simboluri şi semnificații o apropie enorm de filosofie, fără a o rupe complet de lingvistică, adăugându-i însă şi posibilități de deschidere interdisciplinară spre estetică, teoria artei, proxemică, psihologie, sociologie, politologie.

Faptul că accentul analizei semiotice cade pe limbajul arhitecturii, pe elementele semantice semnificative, pe simboluri şi trăsături nu doar formale, ci pe înlănțuirea de elemente compoziționale ce alcătuiesc un univers expresiv ce se cere decodificat pentru a fi înțeles cu adevărat, tocmai acest fapt face din analiza semiotică a arhitecturii o analiză care poate oferi satisfacții intelectuale, culturale şi artistice cu totul deosebite.

Această carte a rezultat dintr-un curs opțional ținut la o facultate particulară de arhitectură şi am convingerea că poate reprezenta un prim pas în cunoaşterea unui domeniu de mare interes pentru analiza unei arte atât de speciale, cum este arhitectura.

Ceea ce țin să remarc cu sinceritate este faptul că, departe de a se dori exhaustivă, această lucrare este un demers foarte personal al poetei care sunt eu, în raport atât cu domeniul destul de puțin explorat al semioticii arhitecturii, cât şi în relație cu unele elemente teoretice pe care am ținut foarte mult să le subliniez în felul meu, inevitabil original.

Am făcut efortul personal de a propune o posibilă decodificare a artei arhitecturii utilizând mijloacele semioticii, făcând şi referiri teoretice,

dar, mai presus de orice, elaborând un sistem propriu de analiză semiotică a operelor de arhitectură, făcând uz de creativitatea pe care eu însămi, ca artist, o posed.

Este, fără îndoială, o carte de autor, care, dincolo de multe informații obiective, are şi o multitudine de puncte de vedere subiective, cu care cititorul poate să fie sau nu de acord, dar care pot fi provocatoare pentru un intelectual de elită.

Fără a fi o carte cu un conținut uniform, această lucrare aduce în prim-planul analizelor de arhitectură o interpretare semiotică, simbolică şi semnificativă a operelor arhitecturale, punând în acelaşi timp în relație domeniul semioticii cu multe alte domenii de gândire şi analiză, făcând în acest fel din analiza semiotică un punct central al unor demersuri intelectuale de mare interes.

Eu înțeleg Semiotica ca pe o filosofie a interpretării simbolurilor, ca pe o cheie de descifrare sublimă a conținuturilor esențiale ale limbajului artistic, care cuprinde în sine adevăruri spirituale revelate multora, dar şi adevăruri revelate doar autorului însuşi.

Pentru ca cineva să facă interpretări semiotice ale simbolisticii artistice trebuie să aibă un bagaj foarte bogat de cunoştințe din toate domeniile culturii, pentru ca evantaiul de conotații şi analogii să fie cât mai larg cu putință. Aceasta şi face farmecul unei analize semiotice inteligente şi profunde, complexe şi rafinate. Şi chiar acesta este scopul acestei cărți, să îi introducă pe cititori, prin intermediul semioticii, în universul misterios şi semnificativ al unei arte totale.

În mod categoric, cartea are evidente preferințe pentru interpretări personale şi pentru puncte de vedere provocatoare şi tentante pentru dezbateri viitoare.

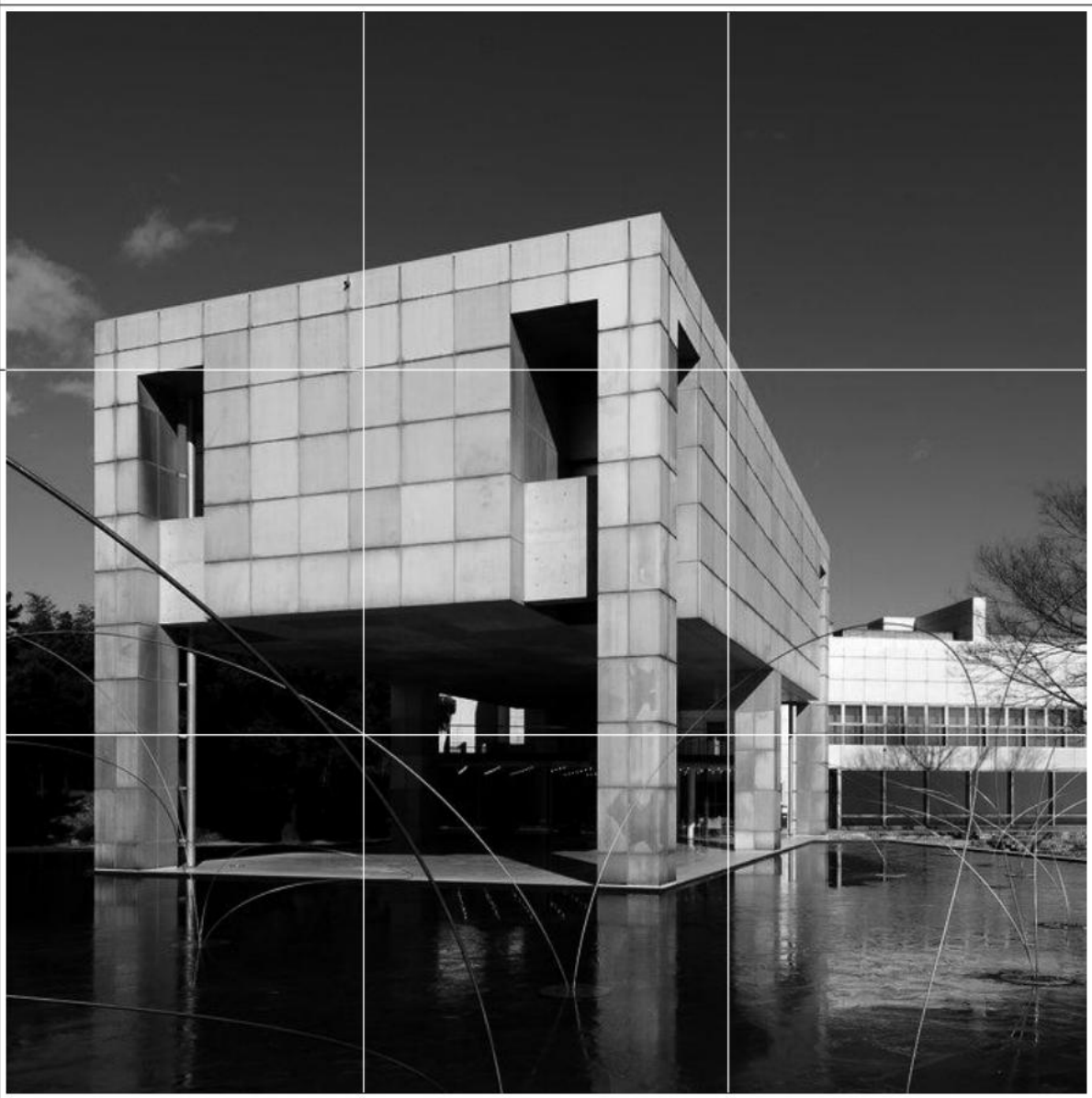
Este ilustrativ în acest sens faptul că mi-am permis să propun formulări cu totul originale, cum ar fi identificarea unui Ordin Hiperbolic şi a unui Ordin Iconic sau Clasic, pentru a face analiza istoriei arhitecturii din perspectiva concurenței acestora, sau felul în care acord o atenție preferențială unor anumite elemente de arhitectură simbolică, cum sunt piramidele şi obeliscul, elemente a căror origine e aproape imemorială, aflată undeva în începuturile istoriei civilizației umane, dar care rămân la fel de vii şi inspirante şi în zilele noastre.

Subliniez încă o dată că această carte este, pe de o parte, un demers interdisciplinar curajos şi inedit, iar pe de altă parte, un punct de vedere original şi creativ, al unui artist care tentează o analiză semiotică a arhitecturii, pe care o vede ca pe o filosofie a libertății.

Vă las să o citiți ca pe o carte incitantă, sper eu, şi să vă deschideți mintea pentru acele dezbateri de idei care fac din domeniul semioticii arhitecturii unul dintre cele mai minunate şi mai tentante domenii de cunoaştere a acestei atât de misterioase şi captivante arte.

Maria Barbu

03



INTRODUCERE în SEMIOTICĂ

Semiotica are ca definiție recunoscută studiul semnelor.

Această definiție a fost şi mai este încă valabilă, mai ales pentru semiotica lingvistică, cea care studiază semnele limbajului natural. Trebuie deci să vedem ce înseamnă semn. Pentru lingvistică şi, respectiv, semiotica lingvistică, unitatea de bază a limbajului natural este cuvântul, acesta reprezintă semnul de bază, elementul fundamental de studiu, dar există preocupări constante şi pentru modalitățile de combinare a acestor elemente în formulări semnificative, care permit comunicarea lingvistică.

De altfel, ca domeniu al lingvisticii, semiotica, ori semiologia, cum se numea inițial, a apărut ca o creație a unui mare lingvist elvețian, Ferdinand de Saussure, chiar dacă lucrarea sa fundamentală a apărut postum, în 1916. Dar atunci când Saussure, la sfârşitul secolului 19, lansa conceptul de Semiologie, era preocupat în principal, de trăsăturile semnelor conținute în limbajul natural propriu-zis. El se referea la semne a căror analiză i se părea a fi absolut necesară, fiind nevoie de o emfazare corespunzătoare a raportului dintre semnificat şi semnificant, adică dintre semn şi semnificație.

În procesul rutinar de comunicare, ceea ce se pierde, în primul rând, este exact bogăția semantică a limbajului, iar golirea de conținut duce, în mod dramatic, la sărăcirea comunicării şi, respectiv, la ştergerea din universul uman atât din cel individual, cât şi din cel colectiv, a capacității de a surprinde în permanență acea multitudine de corelații, de care mintea şi sensibiltatea noastră au atâta nevoie.

Trăsătura excepțională a Semnului este aceea că el poate avea nu doar aspectul de "celulă" lingvistică, ci şi de simbol.

Această calitate a semnului a fost surprinsă genial de Charles W. Morris, un filosof american, care a înțeles că semiotica propusă de Saussure s-ar putea aplica practic oricărui tip de limbaj, nu doar limbajului natural, ci oricărui sistem de semne şi de simboluri, devenind o nouă formă de cunoaştere!

Morris a creat termenul de SEMIOTICĂ, în prima jumătate a secolului 20, reuşind să lege utilizarea semnului de psihologia comportamentală şi socială, ca şi de domeniul atât de sensibil al valorilor.

În concepția lui Ch. Morris, acțiunea umană presupune utilizarea semnelor şi semnificațiilor în trei moduri:

- primul este stadiul percepției, atunci când omul devine conştient de semn;
- al doilea este stadiul manipulării, când omul percepe şi înțelege semnul, căutând modalități de a-l utiliza şi de a răspunde la acesta;
- al treilea stadiu este cel al consumului sau consumării semnului, al asimilării acestuia în propriul sistem de referință.

Relația dintre semn, acțiune, putere şi valoare dezvăluie forța extraordinară la care acced inițiații, sau cunoscătorii semnelor şi simbolurilor! În aceste raporturi, valoarea are conținut relațional şi impact psihosocial.

Este extrem de important stadiul acțiunii, în care semnul are calități acționale specifice, fiind perceptual, manipulator şi consumator. Semnul poate avea dimensiuni semnificative, având forța de a fi designativ, prescriptiv şi estimativ. Cât despre dimensiunile valorice ale semnului, acestea îl fac să poată fi utilizat în alte câmpuri decât cel lingvistic, având capacități de detaşare, dominare şi (in)dependență.

Am amintit această corelație excepțională dezvăluită de Morris numai pentru a arăta modul în care semiotica a depăşit cu un salt spectaculos domeniul lingvistic, deschizându-se enorm spre filosofie, psihologie ori sociologie. În acest fel, semiotica ajunge foarte repede să poată fi utilizată inclusiv ca un instrument fundamental de analiză a artei, fiind sensibilă atât la postura artistului în calitate de creator de artă, dar şi la postura consumatorului, atitudinile lor fiind foarte repede decelabile,

chiar prin interpretarea şi aplicarea schemei relaționale formulată de Morris. În semiotica arhitecturii acest fenomen este cu atât mai pregnant cu cât este vorba de o artă cu implicații sociale excepționale.

A existat însă inevitabil o anume indecizie terminologică şi poate chiar o uşoară confuzie, pendularea semioticii între lingvistică şi filosofie marcând-o prea mult şi nepermițându-i nici măcar în acest moment desprinderea categorică de terminologia lingvistică. Această detaşare s-ar putea face numai admițând că semiotica este o ştiință contemplativ-cognitivă şi nu o simplă analiză a unor itemi purtători de sens fragmentat!

Sigur că ambiția lui Charles W. Morris a fost aceea de a transforma semiotica într-o filosofie a semnului, o formă de cunoaştere pe care, în anii în care filosoful american lansa aceste aserțiuni el însuşi făcea eforturi pentru a promova o perspectivă filosofică numită neopragmatism, un curent filosofic pe care, alături de filosoful Charles S. Peirce, încercase să îl impună. În concepția sa, analiza semiotică avea puternice accente filosofice, atât în partea de analiză denotativă cât şi în partea de analiză conotativă.

Charles W. Morris considera că analiza denotativă presupune suportul semnului, denotatul şi interpretantul. Ceea ce Morris numeşte suportul semnului este egal cu semnificantul lui Saussure, în timp ce denotatul este determinat de vehicolul semnului. Morris trebuie recunoscut şi ca autorul teoriei semioticii ca ştiință cu trei ramuri, el formulând compoziția semioticii ca fiind trinitară, adică fiind compusă din *semantică, sintactică și pragmatică*.

Cât despre filosoful Charles S. Peirce, fiind el însuşi promotorul unei direcții filosofice atât de importante ca neopragmatismul, a conferit pragmaticii un rol esențial, făcând-o una dintre formele cele mai importante ale semioticii. El a capacitat-o şi a susținut-o ca pe o ramură a ştiinței cunoaşterii semnificațiilor, adică a semioticii, aşa cum a devenit aceasta după intervenția semnificativă a unui filosof ca Morris.

Peirce a avut chiar ambiția de a plasa semiotica în centrul preocupărilor sale filosofice şi intelectuale. Pentru Peirce, semioza sau pragmatica este o formă de cunoaştere pentru că e un proces cognitiv între subiect şi obiect, obiectul fiind reprezentat de semn, iar subiectul devenind interpretor.

Sigur că asta dă o tentă de complicație filosofică întregii teorii semiotice, dar am convingerea că e o emfază care îi face bine. Mie mi se pare mai degrabă complicată partea de terminologie care se păstrează în sfera lingvistică a comunicării şi care face ca semiotica să fie azi, în ciuda ambițiilor sale, încă departe de terminologia filosofică.

Deficiența acestei concepții, a lui Peirce şi Morris, ar fi aceea că interpretorul este agentul principal al semioticii. Este şi nu este aşa! Semnificațiile există şi în afara interpretorului, dar dezvăluirea lor depinde totuşi de interpret în mod fundamental. Și atunci, ce este interpretantul?

Este conținutul aparte pe care îl dezvăluie interpretul, e clar. Este, după părerea mea, tocmai evantaiul de semnificații care se dezvăluie în cadrul analizei denotative!

Conceperea semioticii ca domeniu de analiză şi cunoaştere a simbolurilor a reprezentat un salt de excepție, transformând semiotica într-un domeniu filosofic, iar această a fost realizarea remarcabilă a celor doi filosofi americani, Charles S. Peirce şi Charles W. Morris.

Devenind un domeniu de analiză a simbolurilor, care sunt de fapt semnele ce compun limbajul artistic, semiotica s-a putut coagula ca formulă de analiză a expresiei artistice, oferindu- ne noua posibilitatea de a face un excurs în Semiotica Arhitecturii, în fapt o analiză semiotică a expresiei arhitecturale.

Un rol deosebit de important în acest proces de trecere de la semn la simbol, în cadrul analizei semiotice, l-a avut Susanne K. Langer, filosof american de excepție, care a elaborat o Teorie a simbolurilor, publicată pentru prima oară în 1941, în care preferă conceptul de simbol celui de semn, simbolul fiind văzut ca un instrument de gândire, prin intermediul căruia omul realizează că ceva este prezent şi are o anume semnificație.

În această teorie se arată că simbolurile pot fi discursive, fiind utilizate în limbajul propriu- zis, în multiple scopuri şi, de asemenea, simbolurile pot fi nondiscursive, cum sunt simbolurile conținute în limbajul artistic de exemplu şi care au multiple semnificații, fie ele denotative sau conotative.

Un mare lingvist danez, Luis Hjelmslev, marea figură a şcolii lingvistice de la Copenhaga, a contribuit enorm la deschiderea semioticii către alte orizonturi decât cel lingvistic, elaborând o teorie numită glossematica, prin care semnul lingvistic nu mai este doar un simplu element de compoziție a

limbajului, ci capătă valoare prin expresia formală şi prin conținutul semnificativ. Aici, în acest punct teoretic, lingvistica întâlneşte filosofia, iar semiotica însăşi câştigă enorm în dimensiunea sa gnoseologică.

Nu în ultimul rând trebuie menționat rolul cu totul aparte pe care l-a avut Umberto Eco în dezvoltarea semioticii ca ştiință fundamentală a semnificațiilor. În Teoria semiotică pe care a elaborat-o, Eco afirmă că, pentru a face această funcție de analiză a semnificațiilor, semiotica trebuie să se aplice unui cod anume, conținut în fiecare limbaj!

Această concepție a lui Eco nu face decât să emfazeze şi mai mult importanța analizei semiotice denotative de exemplu, care este în fapt o decodificare ce se cere cât mai pertinentă cu putință a codului specific fiecărui limbaj artistic, în speță, pentru semiotica arhitecturii, a codului compozițional propriu limbajului arhitectural!

De aceea, în această carte dedicată semioticii arhitecturii am accentuat extrem de mult pe cele două direcții ale analizei semiotice, şi anume *analiza denotativă* şi *analiza conotativă*. Numai aşa putem face o analiză complexă şi completă a unui obiect de arhitectură sau a unui ansamblu arhitectural, căruia să îi înțelegem şi limbajul specific, propriu artei arhitecturii, dar ale cărui semnificații să le putem pune şi într-un context cultural şi ideatic cât mai larg cu putință.

Dacă în semiotica lingvistică sau în cea literară este destul de clar faptul că analiza denotativă reprezintă o înțelegere a cuvântului în sensul lui standard, de dicționar, în analiza lingvistică sau literară conotativă avem a face cu o analiză în care se pun în valoare analogiile posibile cu contextul lingvistic sau opera literară studiate în totalitatea lor, dar şi cu alte contexte ori opere de acelaşi fel sau de alt tip.

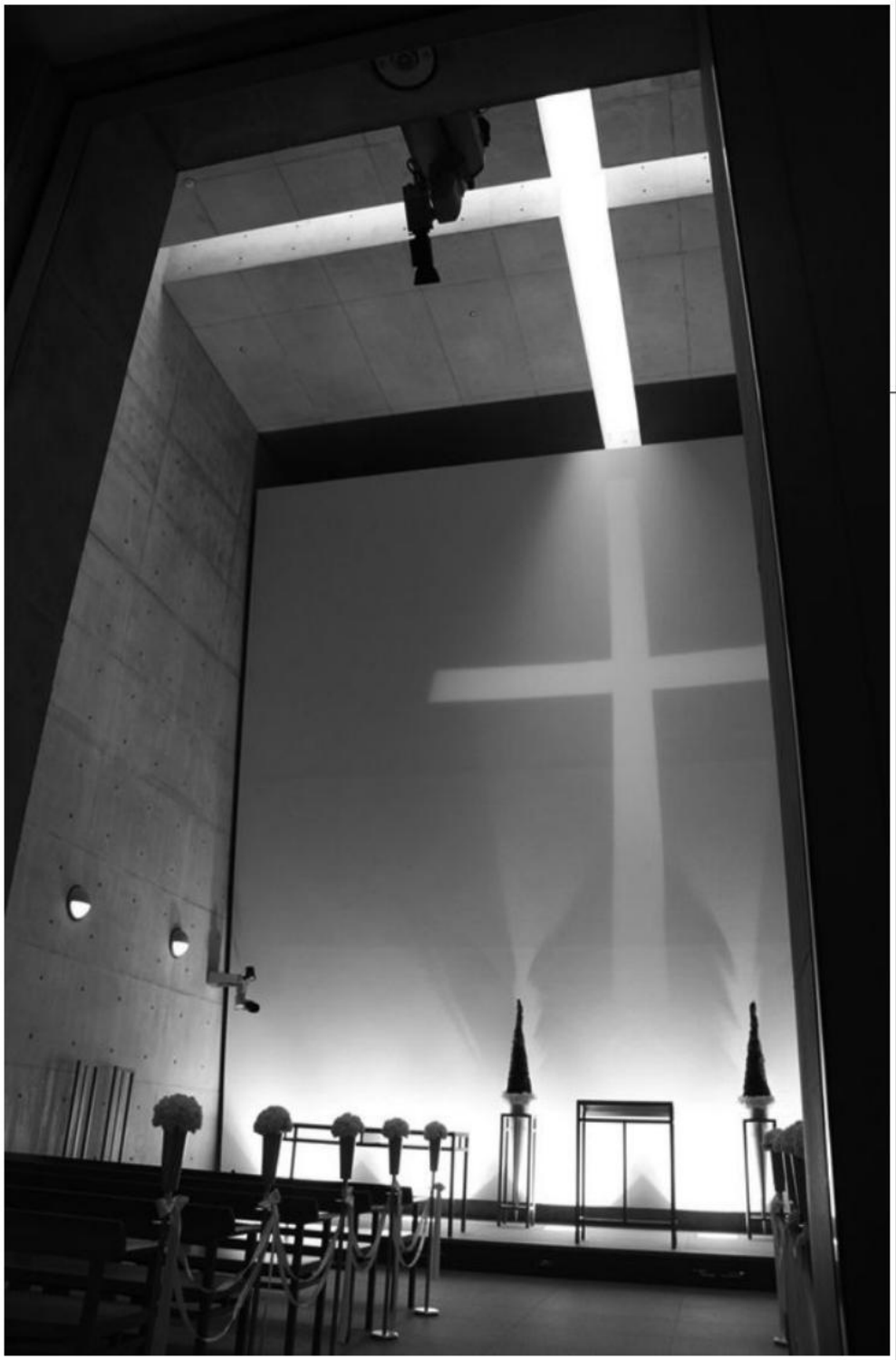
În semiotica simbolică, valabilă pentru toate artele, analiza denotativă este cea care face apel la elementele compoziţionale obiective, formale şi expresive ale operei analizate şi care a fost creată într-un limbaj formal specific, iar analiza conotativă este cea care permite dezvoltarea unei extraordinare palete de sugestii şi analogii, de conotații şi speculații, care pun în valoare atât cultura celui care analizează, cât şi elementele lui personale, subiective, individuale.

În acest fel putem spune că semiotica arhitecturii reprezintă unul dintre domeniile cele mai bogate şi fertile, dar şi o modalitate de a pune în operă într-un mod excepțional propriul nostru univers cultural, artistic şi expresiv. Ca dimensiune a înțelegerii şi cunoaşterii, semiotica face parte dintre ştiințele cognitive şi conținutul său filosofic, cultural şi, desigur, psihologic este absolut evident.

Aşa cum afirmă Umberto Eco, care este, fără îndoială, unul dintre marii teoreticieni ai semnului şi comunicării, orice fenomen cultural şi estetic are ca fundament comunicarea, dar comunicarea codificată într-un limbaj anume, artistic şi simbolic în cazul artelor. Ori, arta arhitecturii este, mai presus decât oricare altă artă, o artă deschisă, ca să parafrazez sintagma celebră „opera aperta", elaborată de Eco.

Această deschidere înseamnă că opera arhitecturală permite privitorului ori consumatorului să adauge propriile sale sensuri celor pe care arhitectul-autor le-a avut în vedere atunci când a conceput respectiva casă.

Umberto Eco exact asta înțelegea prin opera aperta, faptul că la semnificațiile intrinseci ale unei opere de artă, poezie, muzică, pictură, sculptură sau arhitectură, se pot adăuga conotațiile aduse din exterior de către consumatorul de artă, deci semnificațiile extrinseci, lărgind enorm câmpul de impact al operei artistice.



05

RAMURILE SEMIOTICII şi PATTERNUL ANALIZEI

Aşa cum spuneam anterior, Semiotica are trei ramuri oarecum distincte, dar care îşi dovedesc valoarea mai ales atunci când funcționează simultan, adică sunt considerate etape în procesul de analiză semiotică. Aceste ramuri sunt *Semantica*, *Sintactica* şi *Pragmatica*.

Semantica este studiul sensurilor, al semnificațiilor şi înțelesurilor, evidente sau ascunse, conținute în limbaj, fie în limbajul propriu-zis, fie în cel artistic. Semantica e o parte a semioticii, care face legătura directă între semn şi semnificație, trimițând la obiect ori la aria sa de înțelesuri. Ea poate îmbogăți analiza semiotică prin nuanțata sa bogăție de modalități, prin care accedem atât la procesul de codificare artistică utilizat de autor, de exemplu, cât şi la cel de decodificare a limbajului metaforic al expresiei artistice, respectiv arhitecturale.

În procesul de analiză semiotică, semantica este cea care ne ajută să găsim acele înțelesuri ascunse, încifrate în operă, printr-un demers care atinge nucleul semnificativ. Prin acest demers putem face legătura dintre simbolurile şi semnificațiile arhitecturii, decodificând astfel acele adâncuri de înțeles, care ne pot da o satisfacție intelectuală deosebită.

Semantica se referă, de fapt, la utilizarea limbajului în cadrul expresiei artistice, de exemplu, fie ea operă poetică, picturală, muzicală sau arhitecturală, dezvăluindu-ne modalitățile în care acest limbaj formal este folosit şi elementele de expresivitate rezultate din folosirea creativă a fiecărui limbaj în parte.

Sintactica se referă în mod direct la regulile şi principiile care

gestionează o construcție de limbaj, nu doar lingvistic, ci şi artistic de orice fel, decodificand tehnica relaționării semnelor şi simbolurilor în structuri semnificative, care sunt specifice limbajului artistic.

Pragmatica este cea care explică felul în care consumatorii de artă participă la interpretarea operei, fie ea literară sau de altă natură, felul în care aceştia pot trece dincolo de ambiguitatea voită şi creativă a expresiei artistice, simbolice şi semnificative. Prin utilizarea propriilor cunoştințe, făcând analogii şi conotații cu diverse alte domenii intelectuale şi de cunoaştere ori cu diverse sfere ale experienței personale şi permițând astfel lărgirea sferei de semnificații ale operei artistice analizate ori contemplate.

Astfel se poate vedea foarte clar cum prin intermediul semanticii şi sintacticii se construieşte partea de analiză semiotică numită analiză denotativă, iar prin intermediul pragmaticii se construieşte partea de analiză semiotică numită analiză conotativă. Analiza semantică (implicit sintactică) este o analiză denotativă, în timp ce analiza pragmatică este o analiză conotativă.

Analiza denotativă utilizează sensurile şi semnificațiile intrinseci limbajului compozițional, al artei arhitecturii de exemplu, în timp ce analiza conotativă utilizează experiența intelectuală şi personală a celui care analizează şi conotațiile extrinseci artei arhitecturii. Amândouă fac parte însă din modelul semiotic de analiză, adică exact cel pe care mi-am propus să îl prezint în această carte.

Analiza denotativă se referă la semnificațiile conținute în limbajul arhitectural specific, respectiv geometrie, proporții, simetrie, dimensiuni, complexitatea jocului de lumină şi întuneric, de plin şi gol, elemente compoziționale, coloane, boltă, arcuri, fronton, făcând posibilă treapta următoare a analizei îmbogățite de interpretări.

Analiza conotativă presupune accesul interpretului la alte sfere de cunoaştere, dispoziția lui de a realiza o suită de conotații posibile şi capacitatea de a face analogii cât mai diverse şi de a le plasa în sfera conotativă, dar şi efortul interpretului de a subsuma evantaiul de conotații analizei generale, punând-o în consonanță cu analiza denotativă.

Analiza semiotică ne arată că prin îmbinarea analizei denotative şi a celei conotative, înțelegând inclusiv tehnica şi metodele specifice arhitecturii, ajungem, în final, la o înțelegere profundă şi la decodificarea semnificațiilor limbajului arhitectural şi a simbolurilor acestuia.

Astfel încât prin intermediul semioticii putem reuşi să decodificăm metaforele arhitecturale şi, dezvăluind felul în care tehnicile materiale şi expresive s-au îmbinat în mod semnificativ, ne putem lansa în găsirea unui evantai cât mai larg de conotații şi de analogii relevante.

În ceea ce mă priveşte, am încercat să evit exagerările teoretice care s-au făcut şi se fac în domeniul semioticii şi chiar să scap de capcana semiotizării excesive, care duce la o terminologie greoaie şi mult prea limitativă. Am dorit să arăt că orice analiză semiotică va fi influențată atât de spațiul cultural căruia îi aparține fiecare dintre noi, cei care facem analiza, dar şi de capacitățile noastre individuale, de trăirile şi sentimentele parcurse, de universul intelectual la care avem acces şi de trăirile emoționale de care suntem capabili.

Se spune că numai arhitectura are capacitatea de a exprima întregul ethos al unui popor, istoria lui reală şi cea imaginară, credința şi idealurile lui!

Am putea afirma că numai în relația cu credințele religioase, arhitectura a reuşit să se raporteze la un orizont spiritual care i-a conferit nu numai o supradimensionare formală, ci şi o extraordinară misiune esențială, spirituală, de transmitere a unui mesaj transcendent către imanentul în care sălăşluiesc oamenii, dându-i un caracter expresiv specific.

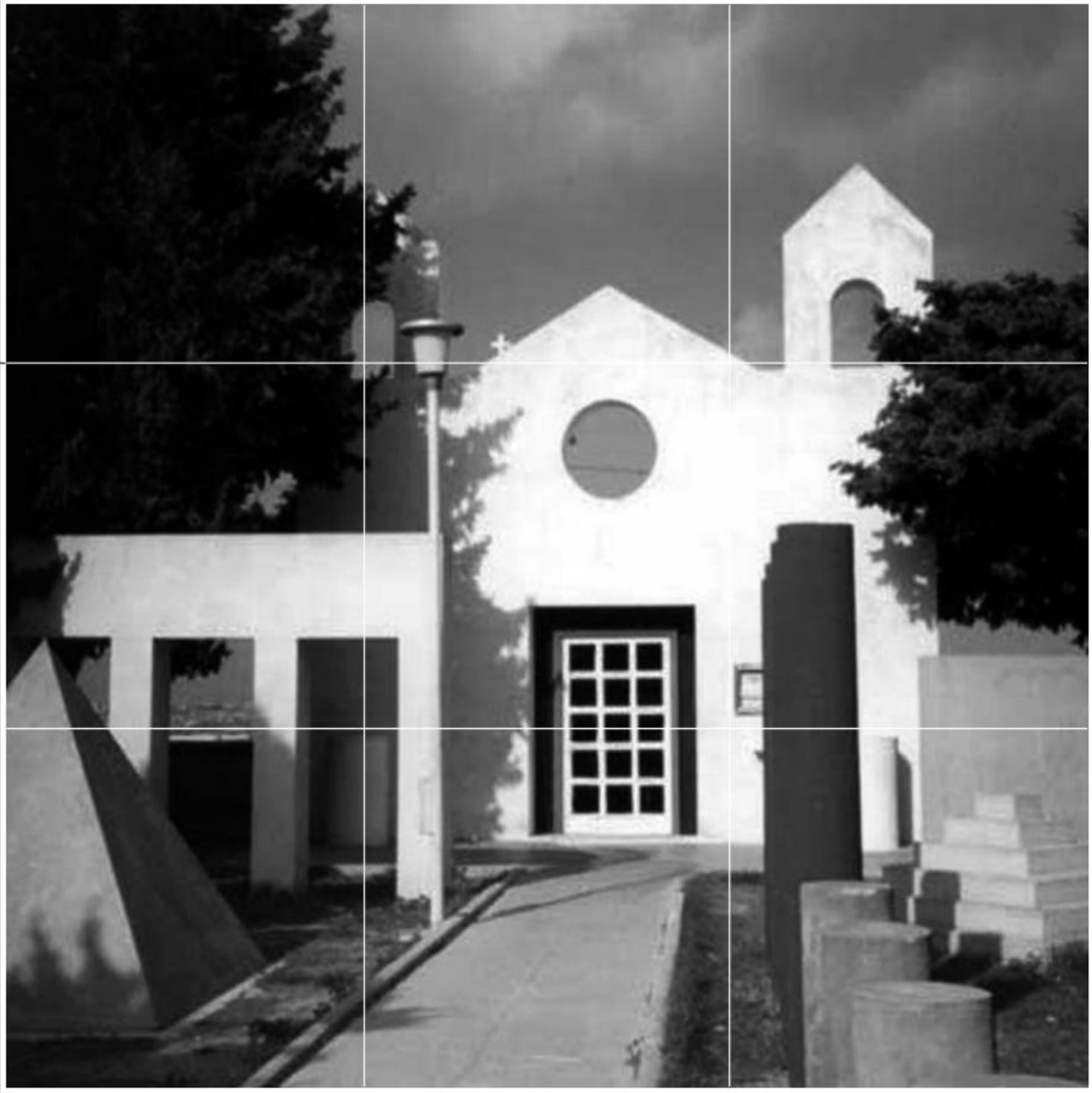
În teoria personală pe care am elaborat-o, am găsit ca fiind necesară cunoaşterea şi aprofundarea, din perspectiva analizei semiotice, a celor *patru paliere de expresie arhitecturală*, și anume*: palierul istoric-religios*, *palierul cultural-tradițional, palierul cultural-formal (stilurile)* și *palierul spiritual-simbolic*.

Ultimul palier are un caracter paradoxal, pentru că este oarecum implicit celorlalte trei şi nu putem face abstracție de el în nici o analiză semiotică adevărată, dar l-am formulat separat cu intenția de a-l emfaza.

Înțeleg prin paliere o anume perspectivă expresivă şi creativ-interpretativă.

Palierele sunt maximum relevante mai ales în analiza semiotică conotativă, dar pot susține şi decelarea unor elemente de compoziție arhitecturală specifice unei epoci, unui loc, unui curent, care explicitează şi mai mult ceea ce putem face prin analiza semiotică denotativă.

06



VALOAREA SIMBOLULUI în ANALIZA SEMIOTICĂ

1. SIMBOL ȘI SEMN
2. SIMBOL ȘI CONCEPT
3. SIMBOL ȘI META-NARAȚIUNE
4. SIMBOL ȘI IMAGINE
5. SIMBOL ȘI INTERPRETARE PSIHOLOGICĂ
6. SIMBOL ȘI INTERPRETARE SOCIOLOGICĂ

SIMBOL şi SEMN

Ferdinand de Saussure considera că semnul este de origine umană, în timp ce simbolul trimite în mod direct la originea divină şi la conținuturi spirituale. Extrem de semnificativă mi se pare această distincție, chiar dacă Saussure era încă un naiv hrănit la şcolile vest-europene de extracție iluministă, din care dispăruseră cunoştințele spirituale, singurele prin care ne putem apropria forța semnificativă a simbolului! Unul dintre aspectele emoționante ale destinului semioticii este acela că Saussure însuşi, creatorul domeniului, nu a apucat să vadă succesul fulminant al teoriei sale, dat fiind că publicarea postumă a teoriei complete l-a împiedicat să o facă.

Pornind de la teoria limbajului, aşa cum o concepuse Saussure, semiotica s-a extins la interpretarea oricărui tip de limbaj şi a semnelor acestuia, de la semnele simple, simbolurile directe, cum sunt iconurile până la simbolistica deosebit de complexă a limbajului artistic. Astfel, astăzi semiotica se aplică, în calitate de ştiință a cunoaşterii, la comportament, individual sau social, la obiceiuri, la mitologie, poezie, pictură, arhtectură, antropologie şi aşa, la infinit, cum spunea cineva!

Această evoluție exprimată prin extinderea enormă a ariilor de analiză a fost şi este posibilă mai ales datorită faptului că orice exprimă ceva este SEMN, în sensul saussurian al cuvântului, pentru că are o semnificație. Semnul cuprinde în sine semnificații intrinseci, dar şi extrinseci, adică sensuri care îi sunt proprii şi dau conținutul fundamental, dar şi sensuri conotative, care îi extind aria în exterior.

Tocmai acest comportament special al semnului şi semnificaţiilor sale face posibilă analiza semiotică, pe de o parte, denotativă, cu referire la semnificaţiile intrinseci, şi, pe de altă parte conotativă, cu referire la semnificaţiile extrinseci ale semnului şi ale ariilor sale de analogii şi conotaţii.

Charles S. Pierce, filosoful american considerat a fi părintele neopragmatismului, s-a încumetat să facă o clasificare a semnelor după conţinutul lor semnificativ şi după tipul de expresie, afirmând că semnul poate să fie reperat ca ICON, INDEX sau SIMBOL.

Iconul este cel mai simplu pattern al semnului, pentru că se exprimă pictorial şi se adresează unui organ de simţ, văzul, fiind purtător de semnificaţie unică. Sunt semnificative în acest sens iconurile de la computer. Iconul este pragul primar al simbolului sau simbolul direct, cu semnificaţie unică sau strict definită. Dacă spunem uneori că unele obiecte de arhitectură au devenit iconuri, vom înţelege de fapt restrângerea imagistică până la simbol direcţionat, monosemantic. Aşa este Turnul Eiffel pentru Paris, Statuia Libertăţii pentru New York, Acropole pentru Atena, Piramidele pentru Egipt ş.a.m.d.

După părerea mea este abuziv folosit termenul de icon pentru micile simboluri de pe web, dar cred că a fost intenţionat utilizat pentru a desacraliza termenul de Icoană, care are un conţinut eminamente religios!

Indexul se referă la semne non-verbale, la limbaj gestual, ca semnul degetului, fie el arătător sau altul, semnul victoriei format din două degete ce imită litera V, semnul Diavolului folosit de rockeri sau de diverşi iniţiaţi ori neiniţiati, în care sunt folosite indexul şi degetul mic.

SIMBOLUL este cel mai complex şi mai plin de semnificaţii semn, fiind capabil să cuprindă elemente spirituale, artistice, istorice, culturale, relaţionale, sociale ori religioase. Bogăţia polisemantică a simbolului este cea care ne face să decodificăm arta mai greu dar este o satisfacţie cu atât mai mare cu cât reuşim să surprindem cât mai multe semnificaţii ale unei metafore, fie ea poetică, picturală sau arhitecturală, metaforă care este în sine o matrice de simboluri!

La baza comunicării elaborate şi artistice stă simbolul, cu întregul lui cortegiu de semnificaţii, el fiind cel care, în cadrul limbajului artistic al arhitecturii de exemplu, are capacitatea de a comunica în modul cel mai

rapid semnificații largi şi complexe, cu o adresabilitate maximă şi cu un potențial major de comunicare. Un simplu desen, un brouillon de schiță al unui arhitect sau al oricăruia dintre noi, poate fi înțeles rapid ca fiind o casă, o biserică, un zgârie-nori etc, dar, în acelaşi timp, acesta ne dezvăluie o multitudine de elemente despre personalitatea autorului, despre dimensiunea sa artistică, despre intențiile şi scopurile vizate.

Simbolul are capacitatea de a fi cheia unor sfere semnificante extrem de profunde, care cuprind semnificații mitologice şi spirituale, cosmogonice ori cosmologice, estetice sau poetice. Decodificarea simbolică are însă absolută nevoie de capacitatea intelectuală şi culturală a interpretului pentru a fi cu adevărat complexă şi cu un potențial major de comunicare.

Cei care încearcă să facă o analiză semiotică trebuie să țină seamă neapărat de simbolurile utilizate în limbajul architectural şi nu numai de simbolurile izolate, ci şi de simbolistica ariei compoziționale, care cere un efort de cunoaştere a evoluției istorice şi culturale a respectivelor elemente.

De exemplu, peretele, uşa, fereastra, bolta, coloana, capitelul, frontonul, scara, turla, ş.a. sunt elemente de compoziție a limbajului arhitectural a căror analiză semiotică ține cont în primul rând de valoarea lor simbolică. O excepțional de mare încărcătură simbolică au nu numai simbolurile care trimit la elemente materiale, concrete, ci şi elementele imateriale, inefabile, cum ar fi lumina şi umbra, armonia şi numărul, transparența şi fluiditatea, etc. Aşa cum am văzut că rezultă din analiza semiotică, simbolurile arhitecturale sunt de fapt semnele limbajului arhitectural.

Charles W. Morris şi Charles S. Peirce au transformat semiotica într-o ramură a filosofiei, tocmai prin înțelegerea semnului ca simbol, schimbând aproape în totalitate impactul conceptual al acestuia. Pornind de la ideea că întreaga artă, fie că are expresie lirică, picturală sau arhitecturală, are un limbaj eminamente alcătuit din simboluri, exprimate obiectiv prin elemente de compoziție sau expresie artistică şi subiectiv sau spiritual prin semnificații, cei doi filosofi americani au transformat SEMNUL în SIMBOL şi au făcut din analiza semiotică un autentic demers cognitiv, oferindu-ne posibilitatea de a înțelege însăşi arhitectura ca pe un demers artistic şi chiar filosofic!

CASSA DI RISPARMIO DI ALESSANDRIA

SIMBOL şi CONCEPT

Ceea ce este deosebit de semnificativ de ştiut este şi faptul că simbolurile arhitecturale participă la formularea conceptului arhitectural. Se înțelege de la sine că vorbesc despre participarea simbolurilor la formularea conceptului arhitectural în sensul în care am afirmat anterior că limbajul arhitectural însuşi este alcătuit din simboluri, care sunt similare semnelor din lingvistică, adică semnelor/cuvintelor ce alcătuiesc limbajul natural.

Conceptul arhitectural înglobează în sine atât ideea/inspirația inițială a arhitectului cât şi dezvoltarea acestui nucleu ideatic şi îmbogățirea lui, prin intermediul limbajului arhitectural specific, inclusiv simbolic şi poetic, ca şi prin utilizarea materialelor şi tehnologiilor, care sunt cele mai apropriate execuției acestui proiect şi transformarea lui în obiect concret de arhitectură.

Unii spun că prin concept arhitectural se înțelege combinarea ideilor creative cu soluțiile realiste şi inovatoare. Alții definesc conceptul arhitectural prin adăugarea de valoare materială viziunii artistice/spirituale!

Arhitectura răspunde conceptului în două feluri, spun specialiştii: efectiv, adică material- utilitar, dar şi simbolic, adică prin elementele metaforice de design.

Unul dintre cele mai celebre concepte arhitecturale este cel elaborat de Sullivan pentru stilul modernist: „form follows function", când pentru prima oară a fost detronat conceptul vitruvian de utilitas şi înlocuit cu funcționalul, în viziune modernă.

Eu cred însă că e prea simplist să consideri conceptul doar la nivelul de logo şi de schema de concepție, pentru că el cuprinde atât momentul inspirational, cât şi pe cel metaforic, ca şi pe cel material. Înțelegerea profundă a conceptului architectural reprezintă cheia creării unei opere de valoare, asta din perspectiva arhitectului, şi cheia unei interpretări complexe şi bogate în semnificații, din perspectiva privitorului/ interpretului.

Pentru a crea un concept complex şi valoros, arhitectul trebuie să cunoască şi să stăpânească cu o anume măiestrie limbajul compozițional, pe care să îl aducă la un nivel expresiv, metaforic şi simbolic de mare forță şi subtilitate, în acelaşi timp. La aceste elemente valorice se adaugă, printr-o conjugare adecvată, elementele materiale folosite apropriat formei şi intenției expresive şi selectarea acelor tehnologii care să răspundă cât mai bine conținutului simbolic- ideatic al conceptului architectural.

Această bogăție simbolică conținută de concept trece în lucrarea propriu-zisă şi este cea care face ca analiza semiotică de tip denotativ să aibă cât mai multe elemente semnificante. Pe de altă parte, armonizarea dintre conținutul ideatic-simbolic al lucrării şi frumusețea estetică susținută şi de formă şi de execuție, face ca analiza semiotică conotativă să fie mai largă şi valoric relevantă.

SIMBOL şi META-NARAŢIUNE

Distincția dintre narațiune şi meta-narațiune simbolică. Încă de la Lessing, distincția între limbajul verbal şi cel vizual este aceea că limbajul verbal este narativ iar limbajul vizual este prezentativ. Cum însă foarte noua teorie semiotică a demonstrat că limbajul artelor este un limbaj simbolic, el are nu numai capacitatea prezentativă şi expresivă, ci şi pe cea narativă.

Umberto Eco recunoaşte că limbajul arhitecturii, asemenea limbajului natural, poate povesti în simboluri şi imagini specifice şi poate comunica privitorului propriul său adevăr.

Înțelegem astfel că semiotica are capacitatea de a sesiza şi de a pune în valoare narațiunea cursivă a limbajului compozițional, dar şi meta-narațiunea, intens conotativă, a limbajului simbolic al arhitecturii, tot aşa cum se întâmplă şi cu celelalte arte.

Unul dintre aspectele cele mai importante ale semioticii arhitecturii este, dacă ținem cont de cele mai recente demersuri teoretice din domeniul semioticii, narațiunea şi/sau meta-narațiunea, care este exprimată de limbajul specific al acestei arte. În arhitectura sacră, narațiunea este mai pregnantă decât în oricare altă formă arhitecturală.

O biserică, o catedrală, este în aşa fel concepută formal şi compozițional încât să trimită la o narațiune sacră, sau să evoce în limbajul simbolic al arhitecturii acea trecere de la terestru la celest, de la uman la divin, de la păcat la mântuire. În arhitectura laică, chiar dacă e vorba de un office building, se poate sesiza un parcurs anume, o narare a unei situații care poate să țină fie de rutina birocratică cotidiană, fie de schema relațională specifică unei anumite companii ori organizații.

În special în arhitectura administrativă există tendința de a exprima narațiunea sub forma unei meta-narațiuni, care induce sentimentul de opresiune a autorității!

În epoca noastră, se poate decela o foarte sensibilă departajare între analiza semiotică a limbajului arhitectural, de exemplu, limbaj care, în desfăşurarea lui metaforică şi simbolică, pare să creeze o poveste, o narațiune a desfăşurării conceptuale, în timp ce trăirea pe care o determină desfăşurarea conceptului arhitectural în cei care decelează valorile conținute este mai mult o poetică.

Relația dintre conceptul arhitectural şi narațiunea arhitecturală sau meta-narațiune este aceea că în concept există două laturi distincte, cea materială şi cea simbolică, aşa cum în desfăşurarea limbajului există latură materială, compozițională, care este narațiunea, adică înlănțuirea fluentă şi expresivă a limbajului compozițional şi latura simbolică, spirituală care este meta-narațiunea, meta însemnând, aşa cum se ştie, „dincolo de".

Este aproape la fel cu distincția dintre fizică şi metafizică, fizicul fiind realitatea concretă, materială, imanentă, iar metafizicul ceea ce este dincolo de această realitate, adică trăirea spirituală, inefabilă, transcendentă!

Putem astfel deduce şi sublinia caracterul eminamente paradoxal al limbajului arhitecturii, care are o latură materială, dar, în acelaşi timp, şi una ideală, simbolică, ceea ce este caracteristic artei.

Dar ceea ce în analiza semiotică a limbajului arhitectural poate denota narațiune evenimențială şi cursivă în arhitectura premoderna, a fost sfâşiat şi recompus în abstracțiunile non-narative ale modernismului, spartă şi creată din nou în mozaicul meta-narativ al postmodernismului!

SIMBOL şi IMAGINE

Simbolul este o imagine a cărei adresabilitate este maximizată prin participarea intelectuală, pe de o parte, emoțională, pe de altă parte, dar şi creativă, imaginativă, speculativă, interpretativă. Toate aceste componente transformă simbolul în imaginea cea mai complexă, care este superioară semnului simplu şi care se adresează eului individual şi eului social ori istoric, în aceeaşi măsură şi în acelaşi timp.

Manipularea prin imagine este dată de forța simbolică a acesteia, de vastul câmp conotativ pe care îl poate activa şi modula într-un fel pe care nici un alt element nu este capabil să o facă. De la imaginea simbolică, primară, pe care antropologii o consideră a fi baza discursului interior, ca şi dogma credințelor religioase fundamentale, până la imaginea dinamică a televiziunii şi internetului din actualitate, relația dintre simbol şi imagine a crescut şi s-a augmentat într-atât încât a căpătat puteri fantastice de coagulare şi manipulare a energiei mentale şi emoționale colective.

În arhitectură, simbolul şi imaginea au jucat întotdeauna un rol fundamental. Este vorba atât de simbolistica şi imagistica utilizate de arhitect, cât şi de simbolistica şi imagistica impuse de o epocă sau alta în mentalul colectiv, cu privire la arhitectură. De aceea, continuitatea sau discontinuitatea stilistică în arhitectură este dată de continuitatea sau discontinuitatea unor simboluri şi imagini.

Din perspectiva percepției arhitecturii, aceasta este şi a fost întotdeauna tributară unei anumite imagini sau unei suite de imagini şi simboluri, pe care o epocă sau alta, un stil sau altul, au reuşit să le inducă în mintea privitorilor ca fiind cele mai adecvate idealului artistic formulat la un moment dat.

Selectarea tipului de simbolistică face ca semiotica arhitecturii să fie în mod fundamental o semiotică a imaginii, a cărei analiză priveşte relaționarea imaginii cu conținutul, adică în fapt cu semnificațiile.

Semiotica imaginii este poate cel mai nou şi mai îndrăzneț demers ştiințific din cadrul semioticii, pentru că se adresează consumatorilor de imagini care pot decela în fracțiuni de secundă atât calitatea imaginii, cât şi valoarea conținutului simbolic a acesteia, cu condiția ca privitorul să aibă şi inițierea intelectuală, dar şi capacitatea artistică ori educația culturală care să îi permită aceasta!

SIMBOL şi INTERPRETARE PSIHOLOGICĂ

Semiotica arhitecturii, din perspectiva creatorului architect, face analiza creației în care este inclusă şi dimensiunea personalității autorului. Din perspectiva utilizatorului, arhitectura intervine în modelarea câmpului psihologic individual şi al celui colectiv-relațional.

Nivelurile limbajului arhitectural şi determinarea psihologică reprezintă o problematică ce îi preocupă pe criticii de arhitectură şi pe analiştii conştienți de complexitatea relației dintre mediul arhitectural şi psihologia umană. În adevărul lucrurilor, trebuie să recunoaştem că există mai multe niveluri ale limbajului arhitectural, tot aşa cum există mai multe niveluri de receptare estetică, intelectuală ori psihologică a acestuia.

Elementele compoziției arhitecturale au reprezentat încă de la începutul exstenței umane conştiente şi culturale acele forme prin care cunoaşterea inteligentă se leagă de realitatea concretă cu care conlucrează. Fără aceste mecanisme ale inteligenței nu ar fi fost posibilă nici dezvoltarea umană şi nici dezvoltarea arhitecturii în sensul ei cel mai înalt, de artă a reprezentării umane în toate sferele ei de activitate şi de ființare: intimă, personală, socială şi publică.

Atunci când marele psiholog elvețian Jean Piaget definea structurile inteligenței umane şi capacitatea cognitivă, el se referea la importanța pe care cinci elemente arhetipale o au în procesul de cunoaştere şi de apropriere a spațiului liber şi a spațiului construit: *drumul, podul, piața, ușa ,fereastra*, elemente pe care inteligența umană le foloseşte în definirea spațiului, în aproprierea lui şi în relaționarea dintre spațiu şi om, ca sfere psiho-cognitive şi psiho-existențiale.

Semnificația drumului, pentru inteligența umană, presupune coincidența dintre sensul de plecare şi cel de întoarcere, ceea ce distinge inteligența umană de cea animală, pentru care drumul este doar ceva de parcurs. Drumul are pentru om un conținut teleologic, ceea ce îl face să îi antreneze atât inteligența, cât şi voința, atât prin demersul mental, cât şi prin cel acțional.

Piața este spațiul public, locul de socializare şi defineşte structurile cele mai elaborate ale interrelaționării umane, iar actualmente al aglomerației urbane, reprezentând un element fundamental, un adevărat eveniment, în istoria culturală a omenirii. Piața este cea care a permis trecerea de la privat la public, de la personal la social.

Elementul casă este pentru oameni nu doar adăpostul ci, din punct de vedere psiho- cognitiv, este spațiul în care intri şi spațiul din care ieşi, tu, individul care afirmi, dar şi ceilalți indivizi umani, de aceeaşi natură cu tine. Casa este spațiul privilegiat al existenței umane, locul în care ne regăsim şi care constituie reperul fundamental al fiecăruia dintre noi.

Ușa este deschiderea spre un interior, care aşteaptă să fie explorat, un lăuntru care nu înseamnă captiv, pentru ca uşa în sine are şi semnificația ieşirii din acel spațiu.

Fereastra deține un rol cognitiv major, este ochiul casei, iar semnificația simbolică a ferestrelor se păstrează din străvechime până astăzi. Fereastra permite cunoaşterea exteriorului, contactul vizual neîngrădit, dar protejat, al subiectului cu peisajul din jur. Toate aceste elemente permit minții umane să interpreteze spațiul şi să şi-l aproprieze, susținând eforturile inteligenței de a conjuga lumea subiectivă a eului personal cu lumea exterioară obiectivă.

SIMBOL şi INTERPRETARE SOCIOLOGICĂ

Un alt tip de interpretare a unor elemente arhitecturale simbolice ne propune sociologul german Georg Simmel, care a reflectat la importanța elementelor spațiale, afirmând că unele obiecte matriciale ori arhetipale de tipul *cort* sau *pod* au reuşit să schimbe relația spațială în aşa fel încât cortul a căpătat semnificația elementului care creează un spațiu limitat, care rupe continuitatea naturii, în timp ce podul este cel care creează continuitate acolo unde natura este discontinuă. Simmel, un neokantian redutabil, este cel care, la începutul secolului 20, a pus bazele sociologiei urbane şi a interacționismului simbolic, ceea ce, pentru analiza complexă de semiotica arhitecturii reprezintă nişte deschideri intelectuale excepționale.

Simmel a pus problema uneia dintre cele mai importante calități a arhitecturii, aceea de perfecționare a naturii, calitate cu care arhitecții din toate timpurile s-au lăudat şi pe care, fiecare, în modul său personal, s-a străduit să o pună cât mai strălucit în operă. Interesat de proiecția psiho-socială a formelor spațiale, Georg Simmel este cel care face o analiză complexă comparând podul cu uşa, pentru că în inconştientul colectiv şi, respectiv, în accepțiunea socială, ca şi în cea individuală, podul oferă libertatea unei circulații în ambele sensuri, în timp ce uşa, spune Simmel, are o semnificație restrictivă, punându-ne în fața opțiunii de a intra sau de a ieşi!

În acest fel, interpretarea sociologică aduce o completare nuanțată interpretării psihologice, îmbogățind enorm atât conținuturile arhitecturii înseşi, cât şi posibilitățile de interpretare semnificativă a acesteia.

08

O dată cu interpretările făcute de Simmel intrăm clar în domeniul cunoaşterii, opțiunea fiind deja un element volitiv-cognitiv, care face *legătura între arhitectură și filosofie, transformând arhitectura, așa cum am mai spus, într-o filosofie a libertății!*

Ca şi Piaget, Simmel afirmă că fereastra ne pune în fața opțiunii teleologice, adică ne obligă să ne definim scopul, dat fiind că şi fereastra face legătura dintre spațiul interior şi spațiul exterior, iar deschiderea unei ferestre este un act volitiv cu valoare teleologică! *Este splendidă această interpretare, care face ca elemente de compoziție arhitecturală să capete și sensuri cognitive dar și semnificații volitive și teleologice, de parcă ar putea să participe la însăși definirea ființei umane în raport cu spațiul!*

Dacă pentru elemente arhitecturale de tipul uşă sau fereastră ne este clar că ele se deschid spre spații de calitate diferită, podul a părut să aibă două direcții de valoare egală, ceea ce nu este întotdeauna corect. Există construcții în care podul este folosit ca un element simbolic care reprezintă în modul cel mai semnificativ trecerea între două spații, fie de

09

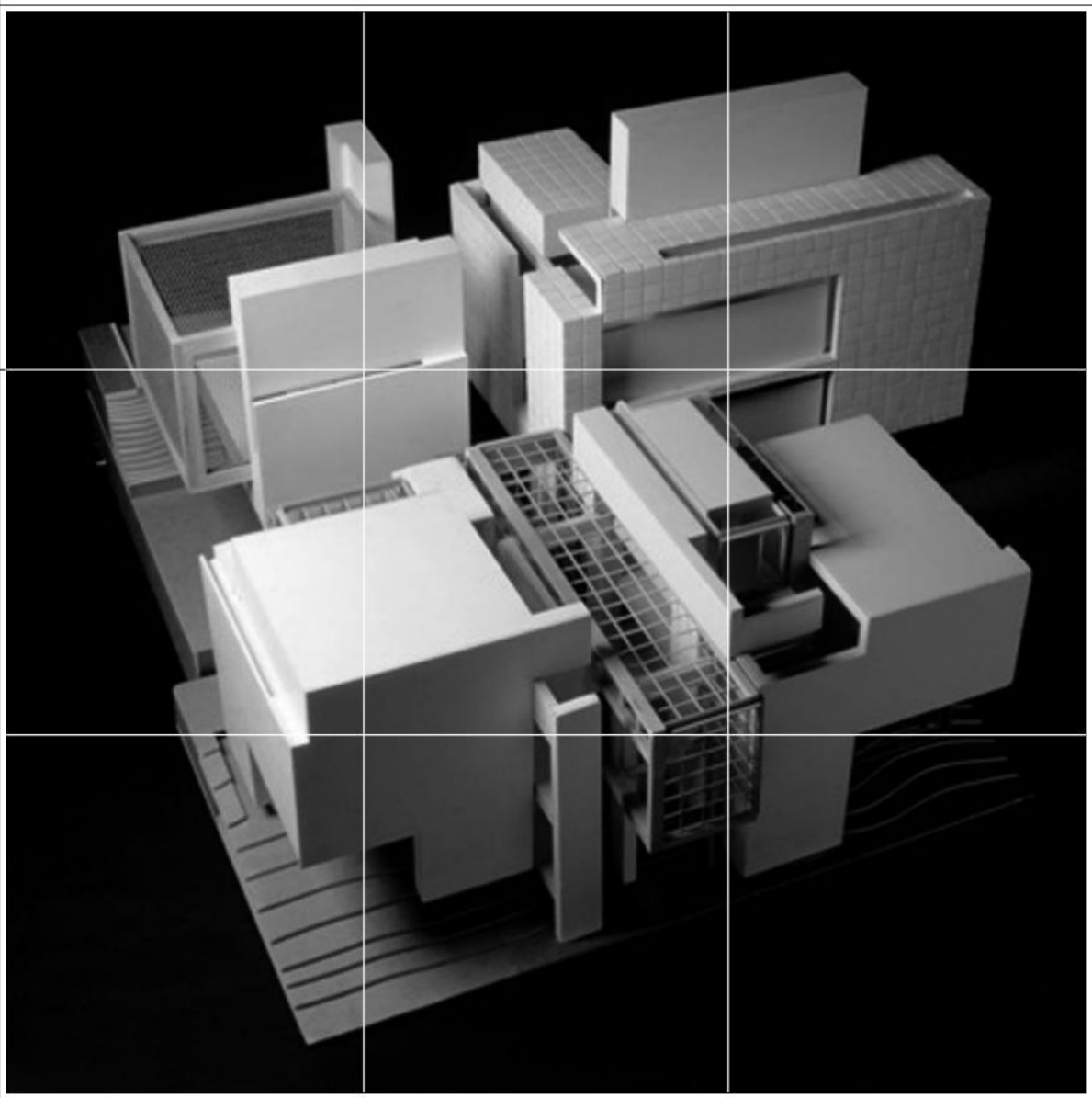
10

calitate egală, fie de calitate diferită. În prima situație, ceea ce contează este continuitatea şi omogeneitatea spațiului din cele două direcții de mişcare, în timp ce în a doua situație cele două spații sunt de calitate diferită şi ceea ce merită emfazat nu este continuitatea, ci contiguitatea şi capacitatea excepțională a podului de a lega spații, lumi, universuri, deschizând mintea umană spre orizonturi uriaşe de cunoaştere.

Podul are şi marea valoare semnificativă de a se raporta la maluri, făcând relația dintre concret şi abstract, dintre subiectiv şi obiectiv, intelectual şi emoțional, ceea ce trimite desigur la perechi de opoziții de la cele spațiale stânga/dreapta, înăuntru/ înafară, până la cele psiho-cognitive simpatie/antipatie, asemănător/diferit sau altele asemenea. În arhitectura contemporană, podul a căpătat o utilizare aparte sub forma pasarelei, a trecerii de la un spațiu de hotel, de exemplu, spre un spațiu de conferințe ori relaționând alte tipuri de spații, ceea ce face ca podul însuşi să se integreze în arhitectura construită, la fel ca şi în activitățile umane, păstrându- şi însă şi semnificațiile pe care le avea anterior.

11

Marile oraşe ale lumii fac din pod un element cu capacități excepționale de emfazare, capabil să lărgească spațiul urban şi să dea sentimentul unei complexități şi a unei diversități care adeseori este iluzorie şi doar expresiv-retorică, dar care reuşeşte mereu să impresioneze şi să aibă atât o valoare formală cât şi o mare forță semnificativă şi simbolică! Roma, Paris, Londra, Bucureşti, Budapesta, Viena, New York, ca şi multe alte oraşe, profită copios de acest element formal, cultural şi simbolic, de o valoare inestimabilă.(fig. 08, 09, 10, 11, 12 şi 13)



SEMIOTICA şi alte DOMENII de GÂNDIRE

Dacă studiem cu atenție, aşa cum fac filosofii limbajului, vom observa că SEMIOTICA, în sensul în care este concepută ca o gnoseologie, cea a cunoaşterii semnificațiilor simbolice, are o strânsă legătură cu SIMBOLOGIA, sau simbolistica, adică analiza aprofundată a simbolurilor complexe, dar şi cu RETORICA, în calitatea sa de artă a persuasiunii, cum o numea Vitruviu şi cu POETICA, înțeleasă ca filosofie a trăirii Frumosului.

În acest fel, ajungem la o schemă arhetipală, cu o triadă distinctă SEMIOTICĂ, RETORICĂ, POETICĂ, în centrul căreia stă SIMBOLOGIA, asemenea unui ochi al cunoaşterii secrete! Această relație strânsă a fost sesizată încă din Antichitate, atunci când Aristotel făcea legătura între trăirea poetică a catharsisului şi interpretarea exagerat dramatică, deci retorică, a textului tragediilor, care puneau de fapt în valoare simbolurile ancestrale sau exaltau semnificațiile acestora.

Este foarte posibil ca importanța exagerată pe care o capătă retorica în zilele noastre să fie dată de intervenția massmedia, care a făcut să dispară practic diferența dintre rațional şi emoțional, prin emfazarea impactului imaginilor asupra spectatorilor, care sunt manipulați emoțional şi derutați rațional, adică li se oferă semnificații distorsionate ale simbolurilor.

Dar acest fenomen necesită o cercetare aparte. În ceea ce priveşte semiotica limbajului arhitectural, vreau să subliniez intențiile retorice evidente folosite de unii arhitecți, fie prin exaltarea laturii formale până la a o transforma în element ultradominant (ca în postmodernism), fie prin exacerbarea laturii funcționale, care devine tiranizantă (ca în modernism), asta ca să ne referim doar la două direcții stilistice contemporane.

SEMIOTICA şi RETORICA

Sigur că retorica arhitecturii este sesizată în analiza semiotică prin acea latură a decodificarii semantice, care este analiza denotativă şi care reuşeşte să surprindă nu numai elementele compoziționale obligatorii, ci şi aceste intenții metaforice ori accente retorice, formale sau funcționale, materiale sau contextuale, pe care arhitectul le pune în opera sa.

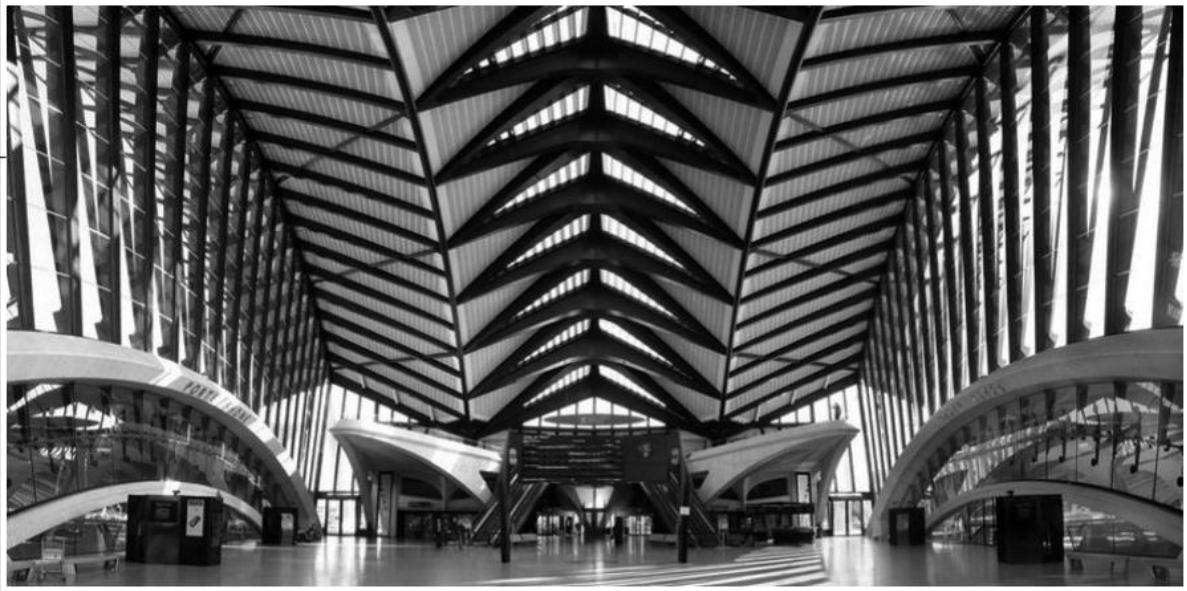
Practic, în nici o operă de arhitectură, care devine reper, nu se poate eluda elemental retoric, pentru că emfaza retorică stă la baza unor conținuturi formale menite să impresioneze atât un individ uman, cât şi o întreagă societate. Există emfază retorică atât la o casă unifamilială, cât şi la un building care poate domina un întreg oraş şi care poate deveni în timp reperul simbolic, iconul acelei localități. Orice limbaj, inclusiv limbajul arhitectural, utilizat cu abilitate şi intenție, se conturează ca un „discurs", ca o retorică artistică.

Ce este retorica? *Retorica este arta prin care limbajul este utilizat cu măiestrie pentru a seduce și fascina*. Capacitatea de seducție a retoricii arhitecturale se manifestă prin mai multe serii de trăsături, coerente sau divergente, a căror intenție, declarată sau ascunsă, este aceea de a crea imagini seducătoare şi de a le transforma în repere imagistice. Retorica mizează enorm pe limbajul formal şi face adeseori salturi în imaginar, chiar dacă din punct de vedere semantic, al semnificațiilor adică, este mult prea subțire ori superfluă.

Discursul retoric al arhitecturii are şi el o morfologie, o sintaxă şi un nucleu semantic, dar utilizarea lor este subsumată scopului seductiv al autorului. Retorica arhitecturală poate avea ori poate uza şi ea de multe trăsături, care pot să abunde excesiv sau pot să se armonizeze adeseori paradoxal, astfel încât efectul asupra privitorului să fie un şoc vizual.

Printre trăsăturile de care uzează frecvent retorica arhitecturală se pot enunța cele care țin de: subtilitate, finețe, complexitate, armonie, fluiditate, coerență, expresivitate, explicitare sau, dimpotrivă, ocultare, sinceritate şi onestitate sau, din contra, mistificare, monumentalitate, alternativitate, forță, minimalism etc.

Relația cu adevărul este flexibilă, fluctuantă şi contradictorie, aşa cum a declarat deschis postmodernismul, prin Robert Venturi de exemplu, în celebra carte a acestuia *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966). Aşa cum afirma şi Manfredo Tafuri în *Teoria e storia dell'architettura* (1968), istoria arhitecturii nu este doar o dezvoltare lineară şi coerentă a unor mişcări şi stiluri de arhitectură, ci, de cele mai multe ori, se produce o coincidență a mai multor tendințe, între care există confruntări violente, teoretice şi practice, adversități şi intoleranţe.



Retorica arhitecturală este astfel utilizată ca o armă pentru cucerirea locului dominant, pentru căpătarea unei anume superiorități şi dominații, fie ea şi numai aparentă, a unui arhitect, a unei mişcări, a unui stil. Este, de asemenea, o manifestare a dorinței de a seduce, de a impresiona, de a se afirma până la exces, de a şoca, de a fantaza ş.a.m.d. Asemenea momente de confruntare eludează adeseori adevărul favorizând artificiul formal şi retorica seductivă, fie că este vorba despre elemente de compoziție formală, sau de tehnologii inovatoare, se scontează enorm pe imaginea pe care o dă în final obiectul de arhitectură, menit să uimească, să emoționeze, să captiveze sau chiar să scandalizeze. Aşa s-a întâmplat cu zgârie-norii, sau cu clădirile eclectice ale postmodernismului, cum fusese şi cu şocanta şi exagerata simplitate hiperstructurală a modernismului.

Aşa se întâmplă şi azi cu clădirile biomorfice ale lui Zaha Hadid sau ale altora, sau cu enorma, exacerbata antropomorfizare gigantică a lui Calatrava! (Fig. 1)Emfaza retorică arhitecturală poate consta fie în accentul pus pe înălțime, cum fac zgârie-norii în general, fie pe volumetrie, cum sunt multe dintre casele ultra moderniste, dar şi arhitectura religioasă renascentistă, de exemplu, fie pe o rezolvare cu totul neaşteptată a unei teme aparent banale, aşa cum sunt gările, transformate de un Calatrava în evenimente formale excepționale, cum e gara din Lyon, de exemplu (Fig.16) sau chiar prin utilizarea unor materiale spectaculoase, cum e titaniumul de la Muzeul Guggenheim din Bilbao, făcut de Frank Gehry. (Fig.17)

SEMIOTICA şi Filosofia

Una dintre dilemele dintotdeauna ale gândirii teoretice dar şi compoziționale arhitecturale a fost aceea a relației plin-gol. Este arhitectura doar construcția plină, în care decupajele fațadelor, de cele mai multe ori antropomorfice, sunt concepute doar ca accente pentru plin şi nu ca goluri propriu-zise, sau este arhitectură inclusiv spațiul gol, fie el interior sau exterior? O dilemă rămasă nerezolvată. Semioticienii încă îşi pun problema dacă, în legătură cu arhitectura, semiotica se aplică preponderent clădirilor, deci obiectului construit, sau spațiului arhitectural în general. Tradiția arhitecturală europeană din care facem parte pune accentul pe plin şi nu pe gol, aşa cum face arhitectura islamică. Plinul este dat de elementele de compoziție arhitecturală, reprezentate de pereți în toate formulările lor, funcționale şi expresive, de piloni sau coloane, de tavane, fie ele orizontale, bolți sau arcade, de pardoseli, fațade, acoperişuri şi scări.

Abordarea din perspectiva semioticii a unei analize detaliate, centrată pe elemente de compoziție arhitecturală, ne dă satisfacția unei cunoaşteri mai ample, prin recunoaşterea sau decodificarea valorii semnificative a unui joc arhitectural-compozițional centrat pe relația plin-gol, pe care au folosit-o dintotdeauna arhitecții, unii cu o măiestrie de excepție!

Succesiunea dintre plin şi gol are ca rezultat ritmul, dar această succesiune nu este doar o expresie arhitecturală gratuită, ci este strâns legată de gândirea filosofică a epocii istorice respective, de atitudinea generală a omului față de univers şi față de societate.

Putem vedea astfel că în epocile istorice anterioare modernismului predomina plinul, pentru că gândirea predominantă, atât cea flosofică cât şi cea ştiințifică, refuza conceptul de gol, de vid, şi mai ales pentru că exprima omul văzut ca masă, ca apartenență socială mai mult decât ca atitudine individuală. O dată cu modernismul se afirmă golul ca expresie a solitudinii individului în fața universului şi în fața societății, ca expresie a dilemelor şi anxietăților individului uman atât în fața unui cosmos care acceptă vidul şi găurile negre cât şi în fața unei societăți care ignoră trăirile individuale şi nevoia de exprimare a evoluției spirituale particulare.

În epoca noastră, postmodernismul succede modernismului care a îndrăznit să aducă golul şi expresivitatea acestuia în atenția publică, refăcând anumite exprimări arhitecturale care disimulau golul prin ornamente, prin diverse tehnici de derutare vizuală, astfel încât expresia dilemelor şi anxietății nude să nu mai sperie.

Golul și plinul alcătuiesc un ritm vital al arhitecturii, o respirație vie a fiecărei clădiri în parte. Această alternanță ritmică este unul dintre secretele artei compoziționale, dar este și arta de a face din acest ritm construit o expresie a eului uman și a nevoii de revoltă în fața regulilor rigide, transformând ARHITECTURA într-o FILOSOFIE A LIBERTĂȚII.

E un joc al semnificațiilor ascunse dar vizibile în acelaşi timp, tot aşa cum semioticienii au reuşit să găsească elementului perete atât valoare retorică persuasivă, pentru că poate seduce prin formă şi semnificații, cât şi valoare retorică disuasivă, în sensul că protejează, închide şi ascunde ceva pur, sensibil şi atât de valoros încât trebuie ferit de ceilalți.

Valoarea filosofico-retorică şi semiotică a elementelor compoziției arhitecturale este însă augmentată fără nici o discuție şi de valoarea spațială semnificativă a spațiului arhitectural, care a fost, este şi va fi mereu cea care reuşeşte să înglobeze atât construitul cât şi golul, adică spațiul vibrant şi reflectant, asemenea unei oglinzi magice, atât de necesare obiectului arhitectural.

I s-a reproşat adeseori semioticii faptul că face analiză de semnificații prin procesul de segmentare a semnificațiilor înseşi, eludând adeseori sinteza conceptuală, ceea ce este şi adevărat şi neadevărat.

Este adevărat că în prima fază, cea a analizei denotative, se produce un fenomen de segmentare a elementelor semnificative care pot să furnizeze analizei cei mai mulți itemi demni de luat în considerație.

Dar în faza analizei conotative se produce un salt în sensul sintezei semnificațiilor, cărora le găsim un corespondent în conotațiile oferite de alte sfere de cunoaştere, de alte domenii de creație, de alte câmpuri semnificante. Elementele construite se referă inclusiv la uşi şi ferestre şi la dispoziția ritmică şi semnificativă a acestora. Arhitectura plinului este cea care ne dă satisfacție estetică şi simbolică şi care poate face obiectul unei adevărate analize semiotice, care să cuprindă şi analiza denotativă şi analiza conotativă.

Dacă am pune accentul analizei semiotice doar pe spațiul arhitectural, ar trebui să punem în centrul acestei analize doar spațiul configurat, adică golul definit de elementele de plin, însă tradiția şi cultura lumii, în toată diversitatea ei, ne oferă cu mult mai multe exemple de plinuri semnificante, din îmbinarea cărora rezultă nişte spații, cărora le putem acorda importanță şi care pot avea cu adevărat relevanță, în funcție de semnificațiile acceptate de întregul arhitectural construit şi nu în sine.

Golul, spațiul rezidual, ori rezultat din configurații de plin, nu reprezintă în sine nici un fel de conținut, deci nu îl putem defini ori analiza făcând abstracție de elementele construite. În anii ,60 şi ,70, Renato de Fusco spunea că frontul construit reprezintă din punct de vedere semiotic expresia, în timp ce interiorul construcției/obiectului de arhitectură reprezintă conținutul propriu-zis.

Limbajul arhitectural este dat însă, fără îndoială, de elementele de compoziție, deci construite, şi ele se supun şi se antrenează în analiza semiotică, semnificațiile lor trecând în mod natural şi reflectându-se inclusiv în elementele spațiale de gol. Însuşi Ferdinand de Saussure, creatorul semioticii, a afirmat că o coloană greacă poate fi la fel de puternic semnificativă şi explicită ca o frază din limbajul natural.

Eu cred că este cu mult mai mult decât atât! O coloană spune povestea, narează, despre tot conținutul cultural, spiritual şi simbolic, esențial şi formal, al unei întregi epoci şi a unei istorii a locului, ceea ce, să recunoaştem, este mult mai mult decât o frază!

Un istoric de artă, profesor oxfordian, Donald Preziosi, susţine că pereţii înşişi, luaţi separat, nu au mai multă semnificaţie decât nişte morfeme care alcătuiesc propoziţiile şi frazele, semnificaţiile lor fiind date însă de compoziţiile arhitecturale la care participă întregul arhitectural, fiind cel care are apanajul complexităţii şi completitudinii de semnificaţii. Dacă ne- am imagina o animaţie în care elementele disparate ale unui building sau ale unei construcţii oricât de celebre ni se prezintă în mişcare, solitare, înainte de compoziţia care urmează să le înglobeze, am fi în stare să nu recunoaştem din ce anume întreg fac parte, pentru că întregul, configurat abia după ce toate aceste elemente se asamblează, este capabil să îşi reverse semnificaţiile sale asupra elementelor componente, înglobându-le!

Este însă şi mai corect să spunem că semiotica arhitecturii studiază atât elementele concrete, construite, cât şi semnificaţiile spaţiului arhitectural la modul general, adică nu doar golul, ci spaţiul expresiv, alcătuit din elementele construite cât şi de spaţiul cuprins între ele, în ele şi în afară lor, făcând un continuum coerent, atât material, funcţional, cât şi simbolic- semnificativ. Inclusiv contextul trebuie şi poate fi luat în consideraţie în cadrul unei analize semiotice aprofundate.

E o adevărată formă de cunoaştere această parcurgere a spaţiului arhitectural, această înţelegere a ritmului esenţial de plin şi gol, care seamănă cu respiraţia, cu gândirea, cu viaţa însăşi.

SEMIOTICA şi Sociologia

În analiza semiotică a arhitecturii atât a obiectelor individuale de arhitectură, cât şi a complexelor urbane ori a oraşelor în întregul lor, nu putem eluda impactul extrem de semnificativ pe care l-a avut sociologia asupra concepțiilor urbanistice.

Teoria cercurilor concentrice, de exemplu, este cunoscută ca atare în sociologie şi urbanism încă de la începutul secolului 20, respectiv odată cu apariția lucrării cu acelaşi titlu, *Teoria Cercurilor Concentrice*, teorie propusă de sociologul Ernest Burgess şi apărută în 1925.

Această teorie a fost printre primele teorii care se ambiționau să explice relația dintre structura socială şi evoluția creşterii urbane. Această teorie concepea oraşul, ca fiind alcătuit din cinci cercuri concentrice. În miezul acestora, Burgess plasa cercul sau districtul central urban, compus din clădiri administrative şi buildinguri comerciale majore. Toate afacerile esențiale şi reprezentanțele autorității se găsesc aici, iar terenul cel mai scump este tot în această zonă.

Vine după aceea o zonă de tranziție, al doilea cerc, care face trecerea către clădiri comerciale de mai mică anvergură şi către o administrație mai limitată, cuprinzând de asemenea şi case mai puțin luxoase şi mai puțin scumpe. Deci, cercul al doilea face funcția de pod către zonele pe care în comunism le vedeam va fiind cartiere- dormitor, care sunt amplasate în al treilea cerc.

Acest al treilea cerc al marelui oraş, the inner city, este reprezentat tocmai de aceste cartiere de locuințe, cartiere uriaşe, de dimensiunea unor oraşe chiar, locuit de oameni care au nevoie de transport special până în centrul administrativ, comercial şi cultural al metropolei.

Urmează un cerc aparte, al patrulea, al suburbiilor, care sunt, pentru marile metropole, nişte sateliți urbani, unde găsim o arhitectură de locuințe mai bune şi un standard urban foarte clar definit ca mai înalt, cu un teren mai scump şi cu posibilități de transport personal. Iar cercul al cincilea şi ultimul, din teoria cercurilor concentrice, este definit ca zonă rezidențială locuită de oamenii cu mulți bani, care au vile cu parc şi care îşi pot permite să locuiască la o distanță de circa o oră de centrul oraşului, în condiții de lux.

Teoria cercurilor concentrice văzută astfel ține cont de dezvoltarea urbană în relație directă cu stratificarea socială şi cu interesele de afaceri, care fac un teren urban să fie mai mult sau mai puțin important şi valoros financiar, în funcție de amplasarea lui în cadrul oraşului.

Chiar şi infrastructura oraşului se supune acestei teorii, iar strategiile de dezvoltare urbană nu pot eluda covârşitoarea influență pe care această teorie a avut-o şi o mai are încă asupra dezvoltărilor urbanistice semnificative.

Se poate face şi altfel relația dintre semiotica arhitecturii şi teoriile sociologice, care definesc şi delimitează sfera intimă de cea personală, de cea colectivă, de cea socială şi de cea publică, din perspectiva omului social, a individului care interacționează şi care îşi construieşte existența ca pe un demers social activ.

Este extrem de interesant de urmărit felul în care arhitectură se străduieşte să răspundă- elementelor definitorii ale fiecăreia dintre aceste sfere, dând satisfacție atât individului, cât şi societății.

Pentru a evidenția relația multiplă pe care omul o stabileşte cu mediul construit, pornind din propria sa casă până la nivelul exterior al autorității, să ne imaginăm mai multe cercuri concentrice, cinci, de exemplu, care au în centrul lor un cerc mic în care să punem cuvântul corp (uman). Este, în cadrul locuinței, sfera definită de dormitor şi baie, de acele spații în care ne ocupăm exclusiv de trupul nostru şi de existența noastră fizică.

Urmează un al doilea cerc, mai mare, iar între liniile de contur ale celor două cercuri trebuie să punem cuvântul intim, pentru că acesta trasează sfera intimă a locuirii. Dormitorul şi biroul de acasă, acele spații din locuință unde suntem în siguranță şi intimitate reală, protejându- ne existența personală şi secretele!

După acesta urmează un al treilea cerc, iar între liniile celui de-al doilea şi celui de-al treilea cerc vom scrie cuvântul personal, pentru că acest spațiu defineşte sfera personală a relației dintre om şi spațiul locuit. Este, în cadrul unei locuințe familiale, spațiul determinat de living room şi/sau de dining room, locul în care se întâlneşte familia.

După cercul al treilea vom trasa un al patrulea cerc, iar între liniile celui de-al treilea şi celui de-al patrulea cerc vom scrie cuvântul social, pentru că acest spațiu marchează sfera socială a relației dintre om şi mediul construit. Sfera socială se configurează imediat ce părăsim locuința personală şi ieşim în stradă, întâlnim cunoştințe, vecini, prieteni, mergem la o întâlnire sau întrunire, sau la şcoală/jobul de care ne ocupăm.

Urmează al cincilea şi ultimul cerc, care marchează sfera publică, şi între liniile celui de-al patrulea şi celui de-al cincilea cerc vom scrie cuvântul public, care este practic cea mai largă sferă cu care interacționăm şi care ne poate duce până la definirea noastră atât ca indivizi aparținând societății, cât şi ca indivizi conştienți de regulile ce stabilesc autoritatea şi respectul legilor!

Dacă pe partea dreaptă a desenului vom pune săgeți care penetrează toate cercurile, ajungând până la nucleu, acolo unde se află corpul uman, sau omul însuşi, putem marca astfel influențele exterioare care vin din sfera publică, din sfera socială, personală şi cea intimă până la propria noastră ființă, fie că e vorba de corpul fizic ori de eul lăuntric. Cum ne protejează mediul construit, adică arhitectura, de aceste agresiuni? Cum reuşim să utilizăm arhitectura în aşa fel încât eul social să se delimiteze de eul personal, iar sfera publică şi socială de cea personală şi intimă?

În primul rând, prin aproprierea arhitecturii particulare, cea care ne protejează ca o carapace de agresiunile venite din societate, fie aceasta definită ca sferă socială, care se referă la mediul relațional, fie ca sferă publică, termen care trimite la autoritatea administrativă, politică, juridică.

Societatea se exprimă arhitectural prin ceea ce numim țesutul sau spațiul urban. În ce fel spațiul urban reprezintă pentru noi surse de agresiune şi mai ales unde se termină sfera noastră intimă şi personală şi unde începe cea publică, pentru că cea socială este destul de uşor de decelat, apărând în existența noastră în mod firesc, în însuşi procesul nostru de educație şi de formare profesională ? Dar cât de mare este interacțiunea dintre mediul arhitectural construit şi propriul nostru eu?

În partea stângă a schemei ar trebui să punem săgeți inverse, care să pornească din nucleul eului nostru lăuntric, prin acțiunile trupului nostru şi penetrează sfera intimă şi cea personală, ajungând să influențeze sfera socială căreia îi aparținem şi de acolo pe cea publică. Acest tip de schemă ne dezvăluie felul în care interacționăm cu spațiul arhitectural, atât cu elementele construite în sens restrâns, cât şi cu întreg spațiul arhitectural, inclusiv cu țesutul urban.

Această schemă poate fi, de asemenea, susceptibilă de a se apropia de o schemă proxemică şi ea poate fi îmbogățită printr-o serie suplimentară de săgeți care să arate şi mai clar că putem interacționa atât prin deschiderile noastre către proximitatea apropiată sau îndepărtată, cât şi prin închiderile noastre defensive față de proximitatea apropiată sau îndepărtată.

Este vorba de deschideri şi închideri atitudinale, marcate adeseori şi de mediul construit, pentru că tocmai la acesta se şi referă analiza noastră! Felul în care diversele culturi ale lumii concep aceste sfere, adică sfera intimă, personală, socială şi publică este foarte diferit şi este limpede că arhitectura ține cont de aceste diferențe tradiționale şi culturale, de viziunile specifice care configurează şi definesc ca importanță, conținut şi accepțiune tolerată aceste sfere. Tocmai cu aceste diferențe definitorii se ocupă proxemica.

În cadrul opoziției spațiu privat/spațiu public, Jurgen Habermas, marele lingvist şi filosof, ne avertizează, în lucrarea sa *The Structural Transformation of the Bourgeois Public Sphere (1962)*, că joncțiunea urbană între cele două tipuri spațiale se face pe bulevarde, sau în cafenele ori baruri, unde se întâlnesc oameni care au trecut prin mai multe tipuri de spații, pornind de la cel intim şi personal şi întâlnindu-se cu alții asemenea,

care îşi povestesc aventurile specifice acestei treceri, construiesc şi proiectează împreună un fel de spațiu public personalizat, mai întâi datorită celor care se întâlnesc şi care devine mai apoi un pattern, care se poate regăsi în orice alt grup, cu diferența unor nuanțe. În acest fel opoziția privat/public a şi căpătat valențe filosofice şi sociologice, pe care le-a transferat spațiului arhitectural.

După cum se poate vedea, elementele urbane specifice spațiului public reuşesc să aglutineze biografii, trăiri şi poveşti personale aduse din spațiul intim şi reunite în spațiul social mai întâi, ca mai apoi să se transfere în spațiul public şi să se ofere acestuia, pe care în acest fel îl mobilează atât fizic, cât şi semnificativ!

Există şi alte teorii sociologice care privesc oraşul, aşa încât urbanismul a avut realmente de câştigat din intervenția sociologiei în interpretarea semiotică a spațiului urban atât pentru arhitecții proiectanți, cât şi pentru oamenii care locuiesc aici.

Este vorba despre *Teoria nucleelor urbane multiple*, elaborată de Harris şi Ulmann, în 1945, şi care reprezintă un stadiu mai evoluat de concepere a spațiului urban. În esență, ideile acesteia pun în evidență următoarele aspecte:

- oraşele nu trebuie să aibă doar un singur centru, ci mai multe;
- activități similare sunt locate în arii similare şi creează mai multe mini oraşe în cadrul marelui oraş;
- distribuția locuințelor de un anumit tip şi valoare de-a lungul arterelor/coridoarelor de comunicație;
- ca topografie, cu cât e mai bine amplasat terenul cu atât conține case mai bune şi mai scumpe;
- efectul terenului adiacent asupra calității locuințelor;
- anumite activități zonale tind să fie amplasate acolo unde sunt mai efectiv utilizate şi mai fezabile financiar.

SEMIOTICA şi Proxemica

Am anticipat încă din paginile anterioare legătura dintre semiotică şi proxemică. Proxemica se ocupă de studiul utilizării umane a spațiului în contextul cultural şi a fost elaborată ca teorie de antropologul american Edward T. Hall şi prezentată în cartea *The Hidden Dimensions/Dimensiunile ascunse* (1966).

Hall afirmă că percepția spațiului construit este în funcție de aparatul senzorial într-o măsură, dar este fundamental influențată de patternurile culturale care ne modelează perceperea şi înțelegerea spațiului. Pentru Edward Hall, felul cultural în care înțelegem spațiul construit este intrat deja în subconştient şi ne afectează relațiile cu oamenii din jurul nostru în mod armonic, dacă e vorba de persoane cu patternuri culturale compatibile, sau dizarmonic, dacă e vorba de persoane cu alte patternuri de percepție.

Clasificarea spațiilor în raport cu perceperea lor proxemică, culturală, l-a dus pe Hall la o schemă de tipul următor:

- spațiul intim este spațiul din jurul unei persoane, spațiu în care pot intra doar foarte puțini oameni;
- spațiul social este spațiul de comunicare, spațiul în care în general ne simțim confortabil pentru activitățile de rutină, acceptând în el atât persoane cunoscute cât şi străine;
- spațiul public este aria extinsă de comunicare şi existență, dincolo de individ, în care acesta poate deveni anonim.

Distanța personală şi distanța socială pe care le manifestăm în spații diverse depinde de modelul cultural care ne-a modelat. În acest fel, proxemica este o antropologie a spațiului, iar semiotica arhitecturii nu poate să ignore această atât de importantă perspectivă a interacțiunii dintre privat şi public, nu numai ca spații în sine, ci şi ca percepție umană şi ca model relațional şi de comunicare, aspectat cultural şi susținut arhitectural.

Arhitectura însăşi îşi defineşte modelele formale şi structurale atât pentru spațiile interioare, cât şi pentru spațiile publice în funcție de modelul proxemic cultural specific.

Modul de locuire şi de relaționare cu ceilalți este marcat de mediul construit, iar acest mediu construit este el însuşi modelat de apartenența culturală, iar sfera privată şi cea personală se vor dezvălui apoi sferelor socială şi publică într-o manieră diferită de la o cultură la alta, configurând desigur într-un fel aparte spațiul urban.

Distanța dintre spațiul public şi spațiul privat este extraordinar de diferită pentru un musulman față de un european ori un american. E suficient să ne gândim la grădina interioară obligatorie pentru locuințele musulmane, ca şi la acea aripă a casei exclusiv rezervată femeilor, în timp ce grădina casei europene intră în relație de proximitate directă cu trotuarul şi strada, iar casa are un spațiu comun femeilor şi bărbaților!

Japonezii înțeleg intimitatea şi interacțiunea socială şi publică altfel decât un european ori un musulman. Un japonez stă pe tatami şi nu pe scaun sau canapea, iar spațiul de care are nevoie este extrem de restrâns şi de epurat de alte elemente, spre deosebire de un european ori de un american, de exemplu!

Toate aceste diferențe se reflectă în configurațiile denotative ale spațiului arhitectural, făcând ca semiotica arhitecturii să țină cont de acele elemente aparținând unor tipare culturale diferite, decelând în arhitectură patternuri formale, simbolistice şi semnificative diferite.

Eu consider că semiotica proxemică reuşeşte să ne dezvăluie importanța relației formal-culturale dintre om şi arhitectură, prin intermediul căreia să poată accede la sfere proxime de acțiune şi de impact uman, dar şi la sfere foarte largi, datorită cărora acțiunea umană poate să devină din ce în ce mai importantă şi din ce în ce mai semnificativă.

În accepțiunea semioticii proxemice cel mai important este subiectul, omul în acțiune, ceea ce face ca din punct de vedere arhitectural să fie emfazată o anumită retorică, care aş spune că este o retorică dinamică, de interacțiune a sferelor.

Mă gândesc la formula personalizată a unei arhitecturi puternic retorice, cum este cea înglobată în Capela Ronchamp a lui Le Corbusier, în care eul autorului interacționează extrem de puternic şi de exacerbat retoric cu celelalte sfere, inclusiv cu spațiul natural! (Fig. 4)

Seamănă puțin cu mănăstirile româneşti din Bucovina, privită din această perspectivă, în timp ce fațada care nu se vede acum este cea care dezvăluie raționalismul cartezian, adică sfera culturală, de filosofie şi gândire, de care aparține autorul.

SEMIOTICA şi Fizica
Dimensiunea Spatiu-Timp

În ceea ce priveşte semiotica spațiului, merită să spunem că în țesutul urban ceea ce contează enorm în configurarea acestuia este spațiul însuşi, fără clădiri sau, mai bine spus, dincolo de acestea. Iar interacțiunea dintre spațiul privat şi spațiul public este unul dintre elementele determinante pentru felul în care arată oraşul şi felul în care îşi dezvăluie frumusețea şi semnificațiile.

Există elemente retorice care determină o trăsătură pompoasă a spațiului urban, pentru că din punct de vedere al edificiilor, acestea se înscriu în majoritatea lor în registrul monumental şi avem astfel de exemple în mari oraşe, cum ar fi Roma, Paris ori New York, dar există şi oraşe al căror spațiu urban se înscrie mai mult în retorica subtilă, cum ar fi Barcelona, definind retorica specifică în funcție de modelul cultural proxemic.

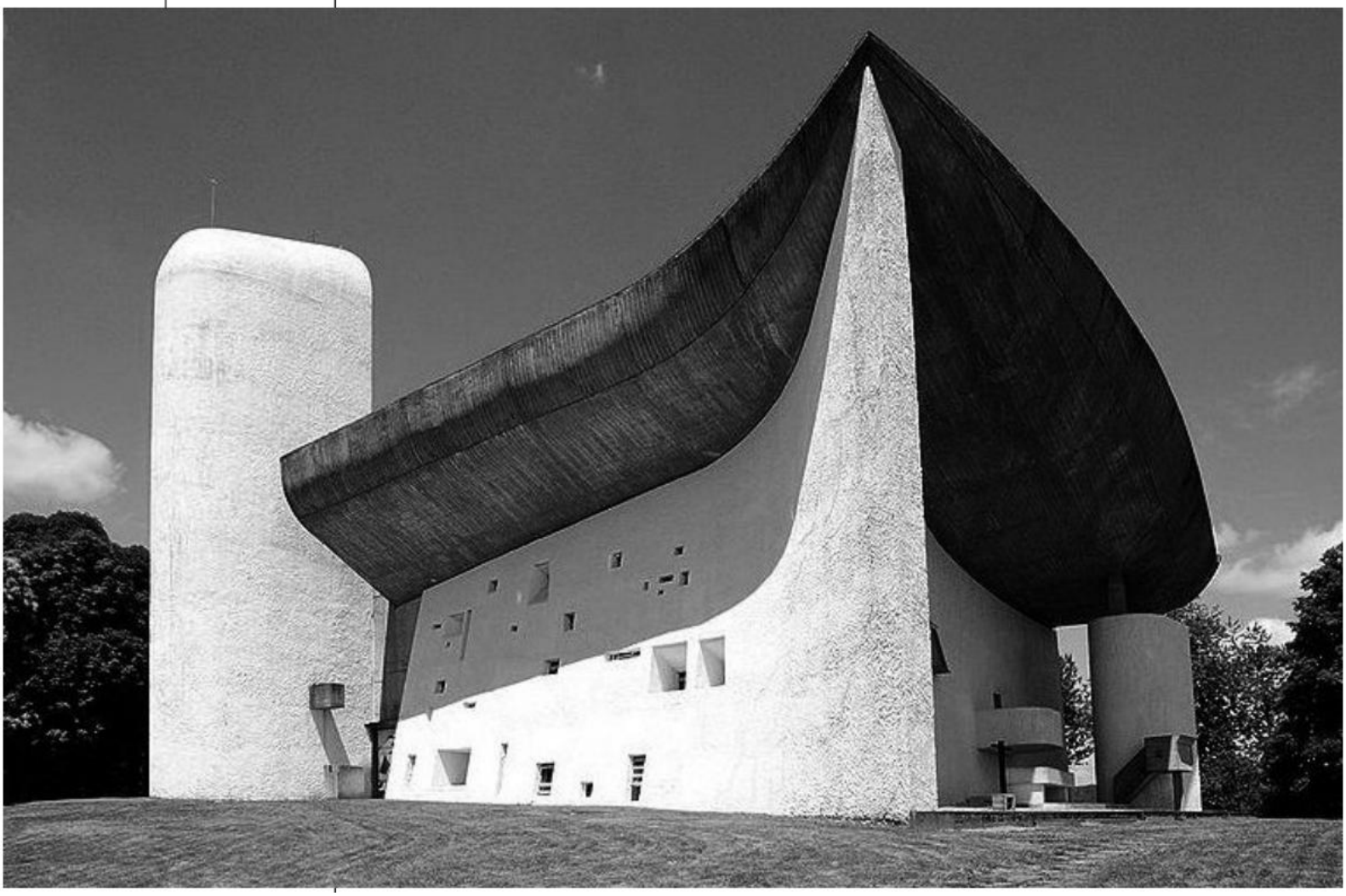
Dacă revenim la elementele special subliniate de semiotica proxemică, putem constata că interrelaționarea individului uman cu sferele celelalte, plecând de la cea intimă şi cea personală, până la cea socială şi cea publică, se fac distinct, în funcție de modelul cultural-formal ori retoric pe care îl conține şi promovează fiecare spațiu urban în parte.

În marile oraşe europene, cultura specifică se resimte în modul în care fiecare bulevard sau piață este punctul de plecare pentru nenumărate traiectorii potențiale, astfel încât dinamica umană face şi reface în permanență

un semnificativ traseu în care tandemul spațiu/timp poate da dimensiunea spațială, iar omul dimensiunea culturală şi semnificativă.

Semiotica spațială ar trebui poate să se refere mai mult la elementul temporal implicit, dar aceasta continuă să prefere proximitatea ca element primordial al analizei sale şi dinamica ori mobilitatea elementului uman.

Nu trebuie eludat faptul că arhitectura necesită şi o parcurgere cuantificabilă în timp, fiecare dintre obiectele de arhitectură, fie că aparțin sferei private individuale sau celei publice reprezentative, are un parcurs interior, o cale, o cheie în care se pot citi şi decodifica spațiile, iar acest parcurs are nevoie de un timp cronologic şi de un timp emoțional. Imaginea vizuală însăşi pe care o oferă arhitectura este asimilată în timp, dar cu aceasta se pare că ajungem tocmai la acel stadiu în care retorica vizuală distruge adevărul, înlocuindu-l cu verosimilul!

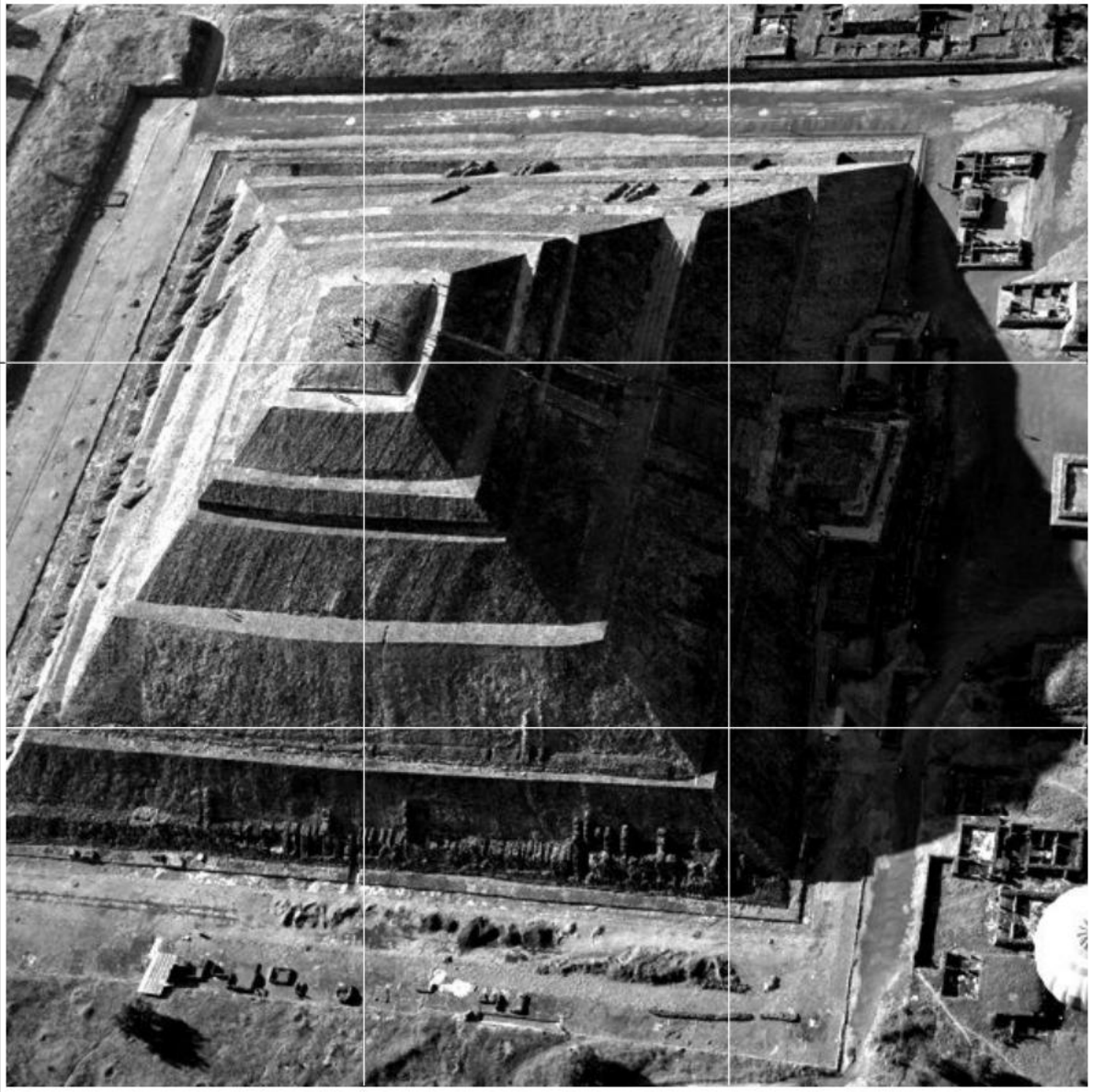


Semioticienii, spre deosebire poate de arhitecți, consideră că spațiul public se accesează prin transgresarea limitelor spațiului privat şi personal. Arhitecții şi urbaniştii creează însă intenționat anumite spații, fie în mediul urban, fie în buildinguri culturale, administrative ori de business, special dedicate să fie ori să devină spații publice, reunind oameni şi punându-i în situația de a comunica sau doar de a aglutina, aşa încât, abia în acest punct al depăşirii ori transgresării barierelor individuale şi ale spațiului intim şi personal se întâlnesc, din fericire, şi arhitecții şi semioticienii!

"Violul vizual" despre care vorbesc adeseori sociologii fenomenului urban şi cu "violul comunicării" la care îi obligă pe oameni spațiile publice, pun în evidență nişte agresiuni arhitecturale şi spațiale semnificative, cărora atât psihicul uman, cât şi modelările culturale trebuie să le răspundă în epoca noastră.

Cred că viitorul ne va obliga la o reformulare a spațiului privat că şi a spațiului public, în aşa fel încât să permită nu doar nuanțarea formală şi spațială concretă, ci şi o nuanțare comportamentală, de psihologie personală şi de psihologie socială, şi mai presus de orice, o nuanțare arhitecturală obligatorie.

Şi asta tocmai pentru că arhitecții sunt cei care creează locul unde se întâmplă, se desfăşoară şi se produc unele minuni ale comunicării şi alteori, din nefericire, unele orori comunicaționale care devin traume de nedepăşit! Echilibrul între tradiție culturală şi inovație formală este adesori extrem de fragil.



CELE PATRU PALIERE de EXPRESIE ARHITECTURALĂ şi ANALIZA SEMIOTICĂ

Ca o introducere la acest capitol trebuie să spun că există un aspect dilematic incitant în clasificarea pe care o propun aici în patru paliere de expresie arhitecturală, pentru că aceste paliere sunt concepute exclusiv în urma unei sistematizări proprii şi sunt oferite ca un exemplu teoretic şi analitic, facilitând decelarea elementelor apropriate pentru o analiză semiotică interesantă.

1 PALIERUL ISTORICO-RELIGIOS
2. PALIERUL CULTURAL-TRADIȚIONAL
3. PALIERUL CULTURAL-FORMAL (STILURILE)
4. PALIERUL SPIRITUAL-SIMBOLIC

PALIERUL ISTORICO-RELIGIOS

Facând pasul către cunoaşterea arhitecturii din perspectiva semioticii, aş începe cu palierul expresiv fundamental, pe care istoria arhitecturii l-a cunoscut din cea mai îndepărtată memorie a civilizației umane, şi anume Palierul Istorico-Religios. Am adăugat alături de epitetul religios şi pe cel de istoric, pentru că arhitectura este arta cea mai legată de temporal, adică de contextul istoric. Cu referire la acest palier, merită făcute demersuri analitice în sensul cunoaşterii limbajului construcțiilor arhaice, existente în zona egipteană şi asiro-babiloniană sau precolumbiană, cum sunt piramidele, care sunt cunoscute că fiind construcții religioase, dar şi utilitare şi simbolice şi care reprezintă, fără îndoială, un pattern formal fundamental, perpetuu. Luând în considerație dimensiunile lor uriaşe, hiperbolice şi relația lor cu cosmosul fizic, dar şi cu cerurile în sens metafizic, ca raportare la Divinitate, piramidele par să fie expresia primordială a unei scheme arhitecturale ideale, în care geometria sacră şi cea profană se întâlnesc într-un mod miraculos.

Nu putem face abstracție, când facem o analiză semiotică a arhitecturii religioase, nici de felul în care s-au transmis elementele formale, de la un tip de cultură şi civilizație la o alta, aşa cum s-a întâmplat de exemplu cu coloanele gigantice din templele egiptene, care reapar în limbajul formal al templelor greco-romane, modificate însă din perspectiva geometriei şi proporțiilor care trimit la relația Om-Divinitate.

Pentru arhitectura religioasă nu putem eluda nici faptul că în limbajul catedralelor gotice de exemplu şi în dimensiunile lor reapar proporţii care trimit la geometria sacră egipteană şi la mistica magnificenţei volumetrice ca expresie a modelului cosmic fizic, transferat în metafizic şi/sau divin, ceea ce face ca cele două perioade istorice să fie practic legate prin limbajul formal-expresiv de ceea ce eu am numit Ordinul Hiperbolic.

Tot pentru arhitectura religioasă, consider că un demers analitic serios este cel capabil să sublinieze felul în care s-a transmis limbajul formal al proporţiilor clasice ideale apărute în Antichitatea greco-romană, când au fost statuate normele geometrice raportate la om şi la natura accesibilă acestuia şi care reapar triumfător în Renaştere, dând expresie excepţională a ceea ce am numit Ordinul Iconic sau Clasic!

Trebuie să fac aici precizarea că am îndrăznit să dau nişte denumiri în care semiotica să joace un rol important, şi anume prin Ordinul Hiperbolic dau deja posibilitatea unei analize denotative clare pentru o arhitectură cu dimensiuni enorme, fie ca volumetrie fie ca regim de înălţime, ordin care îşi are originile în civilizaţii/culturi străvechi, presupuse a fi suferit influenţa ori intervenţia unor fiinţe superioare, divine sau extraterestre, cum sunt cele din Egipt, Mesopotamia, ori cele precolumbiene, mayaşă şi aztecă, şi Ordinul Iconic sau Clasic, unde termenul de iconic este folosit în modelul semiotic, de imagine devenită simbol total şi termen de referinţă, şi care se referă la arhitectura cu proporţii ce păstrează limitele umane şi ale mediului terestru obişnuit, care îşi are originea în Antichitatea greacă şi mai apoi romană, antichitate ce stă de fapt la baza civilizaţiei europene.

Civilizaţia şi cultura europeană sunt în fapt profund impregnate de creştinismul triumfător, iar paradoxul care apare în Evul Mediu, când arhitectura religioasă era, din punct de vedere formal, tributară Egiptului şi modelului de civilizaţie şi cultură străveche, intră practic în contradicţie cu esenţa Dogmei, care era creştină. Însă nu trebuie uitat faptul că şi creştinismul însuşi poate fi considerat ca o sectă iudaică, iudaismul avându-şi propriile origini spirituale în Egiptul misterios şi mistic!

Regulile clasice fundamentale, la care se referea şi Vitruvius, sunt reguli geometrice, care urmăresc simetria şi proporţiile adecvate, pentru care, spunea el, este nevoie de raţiune şi cunoaştere, elemente esenţiale le modelului european de gândire, care este rationalist , spre deosebire de cel oriental, care este simbolic.

21

Arhitectura sacră, religioasă, a uzat nu numai de proporțiile ce se regăsesc în natura pământeană, ci a tentat să folosească raporturi şi proporții ce se regăsesc în geometria sacră, în cosmosul infinit, astfel încât putem înțelege de ce gnosticii îl văd pe Demiurgul însuşi ca pe un Mare Arhitect!

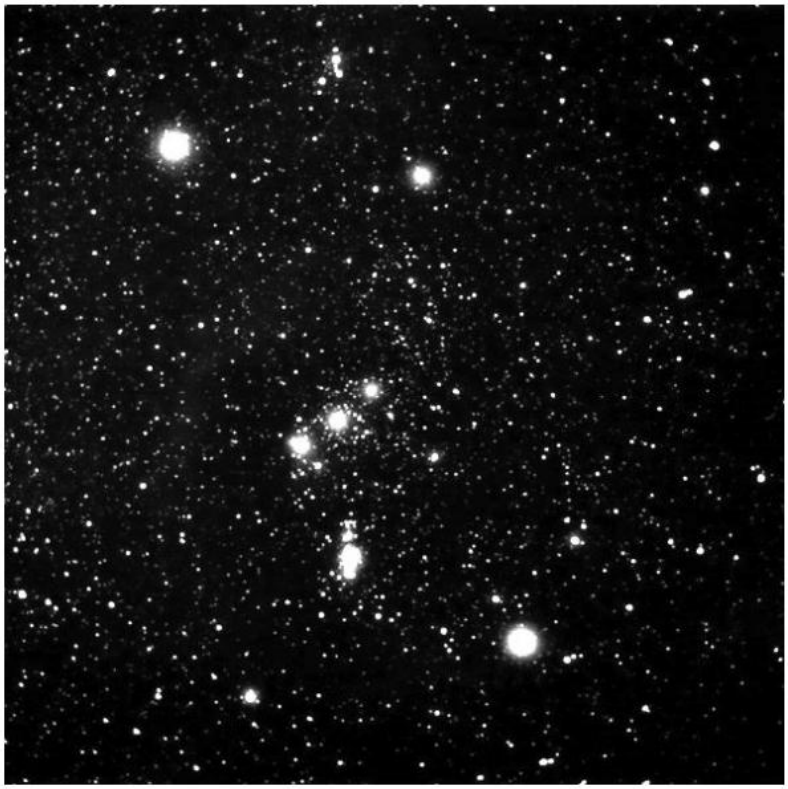
Nu îmi fac iluzia că omul de azi poate înțelege în totalitate ceea ce pentru omul din străvechime însemna comunicarea cu Cerul ori cu Divinul, felul în care era privit acesta, cum şi unde era amplasat, material şi spiritual. Din păcate, pentru omul de azi ruinele templului de la Stonehenge par să fie doar nişte pietre imense ce se ridică spre un cer neînțeles! (Fig.21)

22

În templul de la Luxor găsim un pattern arhitectural care denotă raportarea la dimensiuni cereşti, o formă de regalitate absolută şi de putere supraumană, care trimite la înțelegerea arhitecturii ca o punte reală, concretă mai întâi şi apoi spirituală, între pământ şi cer, între uman şi divin. (Fig.23)

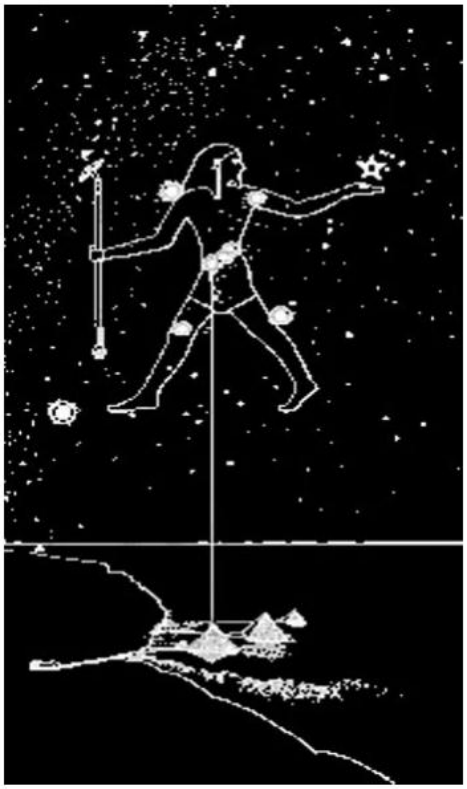
Ordinul Hiperbolic, cum l-am numit eu, are o retorică aparte, proporțiile sale nu se raportează la proporțiile naturii pământene şi nici ale individului uman, fiind într-un anume fel o formă de sfidare a acestora, tot astfel cum însăşi ideea de Divinitate e o sfidare a rațiunii umane. Sau poate că retorica acestui Ordin are conținuturi celeste, hiperbola dimensională fiind doar expresia a ceva suprapământean!

Sigur că nu este deloc întâmplător faptul că toate construcțiile egiptene cu caracter sacru sau escatologic se raportează la o anumită constelație, care este reală, concretă, înregistrată astronomic, şi anume constelația Orion, ceea ce lasă loc supozițiilor noastre că însăşi originea şi planurile lor ar fi extraterestre, provenind poate de la o civilizație ce nu sălăşluia pe planeta noastră. Chiar cunoştințele de matematică şi geometrie, de fizică şi de astronomie ale acelor timpuri par să nu aibă nimic primitiv, ci, dimpotrivă, exprimă o excelență care ne-ar îndreptăți să credem că ar proveni de la o civilizație extrem de avansată, aflată undeva în cosmos.



Arhitectura sacră străveche este cea care a creat paradigma egalității ca semnificație între ceresc şi divin! Este tulburător să constatăm că pentru epocile străvechi sensul fizic şi cel metafizic erau adeseori confundate până la identitate. De exemplu, cele trei mari piramide de pe platoul Gizeh din Egipt reflectă identic poziția stelelor mari din constelația Orion şi dacă multă vreme s-a crezut că este oarecum întâmplător, după descifrarea manuscriselor din piramide şi după intervenția unor oameni de ştiință mai îndrăzneți, a devenit relevantă şi încetează să mai fie o totală enigmă. (Fig.22)

În 1994, când a apărut cartea lui Robert Bauval, *The Orion Mystery*, în care autorul îşi prezenta Teoria Corelației Piramidelor cu Orion, aceasta a făcut furori nu numai în mediul academic al egiptologilor, ci şi în marea masă a cititorilor, piramidele din Egipt fiind probabil cele mai cunoscute construcții arhitecturale arhaice şi mai general acceptate ca misterioase şi indescifrabile din întreaga istorie a civilizației umane. Această carte, deşi urmăreşte alte scopuri decât cele semiotice, nu face decât să confirme că piramidele egiptene, asemeni tuturor construcțiilor aparținând arhitecturii sacre, mai ales cele făcând parte din Ordinul Hiperbolic, au o raportare şi la cerul spiritual, dar şi la cerul cosmic propriu-zis, fiind în acest caz o oglindire extrem de fidelă a unei situații celeste concrete. Cartea oferă demonstrația conform căreia nu e o coincidență faptul că stelele principale din constelația Orion şi marile piramide din Egipt au exact aceeaşi amplasare şi practic aceleaşi dimensiuni şi raporturi între ele, chiar şi devierea pe diagonală a



celei de-a treia stele din Orion se regăseşte în devierea pe diagonală a celei de-a treia piramide. Vedem astfel cum arhitectura ne poate deschide nu numai orizonturile minții ci şi pe cele ale cerului însuşi! (Fig.24 şi Fig.25)

Din perspectiva analizei semiotice denotative, piramidele egiptene apar în exterior ca fiind opace, ca o contradicție semnificativă la deschiderea exagerată a templelor, dar susținând o simbolică transfigurare a sufletului faraonului mort, închis în trupul opac şi deschis interior, într-un spirit ce urma să facă o călătorie stelară în urma căreia se putea reîntrupa ori reîntoarce în Ființă Divină! Sau poate că şi teoriile cele mai recente, ale lui Zecharia Sitchin de exemplu, cum că piramidele nu erau morminte ci un fel de observatoare astronomice şi stații de emisie-recepție, de comunicare cu astronauți veniți din alte locuri extrapământene, îşi găsesc argumente în construcția piramidelor!

În concret, toate detaliile, simbolice sau poate chiar concrete şi utilitare cândva, sunt exprimate constructiv în camere şi firide, în labirintul ascuns în taina nevăzută din spațiul intern al piramidei. Îmi place şi teoria piramidelor văzute ca şi construcții escatologice, deoarece dezvăluie felul extraordinar în care străvechii arhitecți ai piramidelor, care erau cu adevărat nişte Inițiați, au reuşit să exprime misterul morții şi reînvierii, făcând ca acesta să se întâmple într-un fel de pântece de piatră, care este piramida însăşi!Dacă sufletul faraonului devine Osiris, devine stelar, celest şi divin, întorcându-se în cerul real, dar şi în cerul spiritual, este limpede că această credință exprimă o cunoaştere adâncă a misterelor vieții şi morții pe care

oamenii de atunci o dobândiseră de la nişte iniţiaţi veniţi de pe alte planete, sau din cine ştie ce surse originare, care probabil, s-au pierdut în negura timpurilor.

Oricum, fragmente din această Cunoaştere fundamentală ajung şi în Biblie, atât în Vechiul, cât şi în Noul Testament, dar şi în Antichitatea greacă.

Foarte asemănătoare acestei transformări spirituale, susţinută de papirusurile din piramide, apare mai târziu, în mitul peşterii din dialogurile lui Platon, în care filosoful îşi exprimă convingerea că sufletele oamenilor se reîntorc după moarte într-un locaş spiritual celest sau divin de unde se reîntorc atunci când revin în trup!

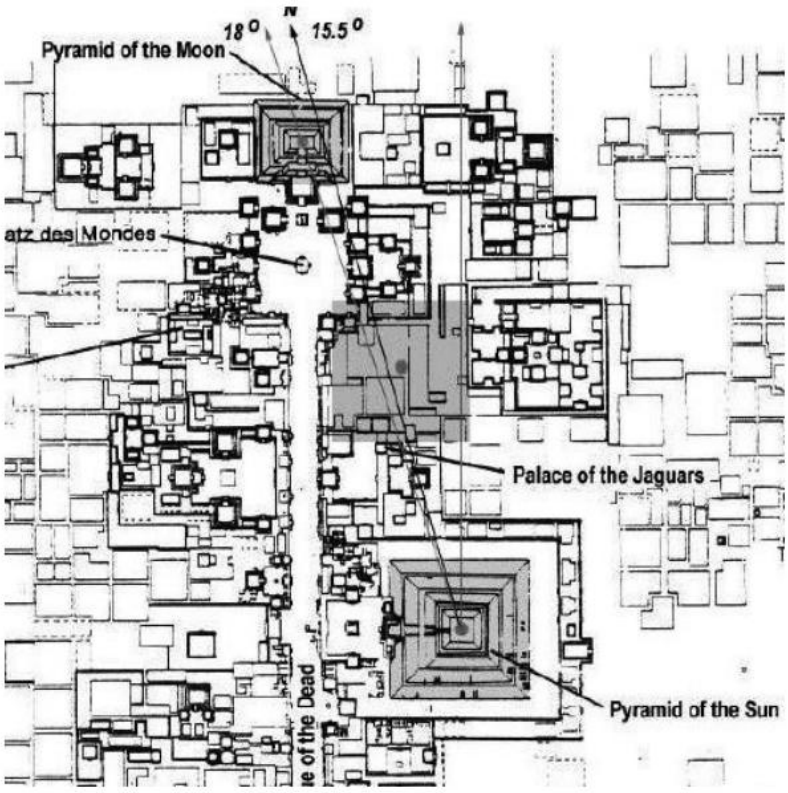
Mi se pare complet tulburătoare această asemănare de credinţă, care arată că nu este întâmplător faptul că grecii au preluat pentru templele lor modelul arhitectural al coloanelor din Egipt, ci aceasta era doar o consecinţă a preluării unor elemente spirituale!

Tot din Egipt au fost preluate şi multe elemente de cunoaştere spirituală şi magică, misterioasă şi ocultă, ajunse inclusiv în creştinism.

Să nu uităm că Pitagora şi Şcoala lui pitagoreică avea şi elemente clare, matematice, care erau făcute publice, dar şi multe elemente oculte şi ocultate, încă nedescifrate, care făceau/fac parte dintr-un set de cunoştinţe iniţiatice. Iar în creştinism Egiptul e prezent prin profeţiile despre Cristos, care spun că "din Egipt pe Fiul Meu îl voi scoate"!

Se ştie că mai întâi piramidele au apărut ca model de piramidă în trepte, cele din Mesopotamia fiind evident construite după cunoştinţe avansate de astronomie şi părând a fi făcute sub influenţa unor reprezentanţi veniţi din cer, din acel cer la care se raportau mereu oamenii din străvechime.

Piramidele din civlizaţiile precolumbiene de tip mayaş ori aztec păreau că îşi uitaseră utilitatea astronomică şi aveau terasă pentru sacrificii umane, ceea ce nu se întâmplă la cele din Egipt. Trepte aveau şi ziguratele din Mesopotamia, ziguratele fiind construite de sumerieni, mesopotamieni ori babilonieni sub forma piramidelor în trepte, cu terasă, dar având evidente relaţii astronomice cu cosmosul la care trimiteau cele patru faţetecu scări diferit colorate, ca şi treptele, construite după nişte calcule extrem de subtile, cu raportare directă la proporţii existente în sistemul nostru solar!



Nu există informații că pe terasa ziguratelor s-ar fi făcut sacrificii, în timp ce pentru piramidele în trepte aparținând civilizațiilor mayaşe sau aztece există semne clare şi informații pertinente despre sacrificiile umane care se făceau acolo, pentru a îmblânzi zeitățile celeste, a căror reprezentare astronomică este la fel de tulburătoare ca la piramidele din Egipt. Oricum, terasa de sacrificii este un semn de degradare gravă şi de decădere a civilizației respective, lăsată pradă unor indivizi incapabili să susțină conceptual şi mistic relația cu Cerul!

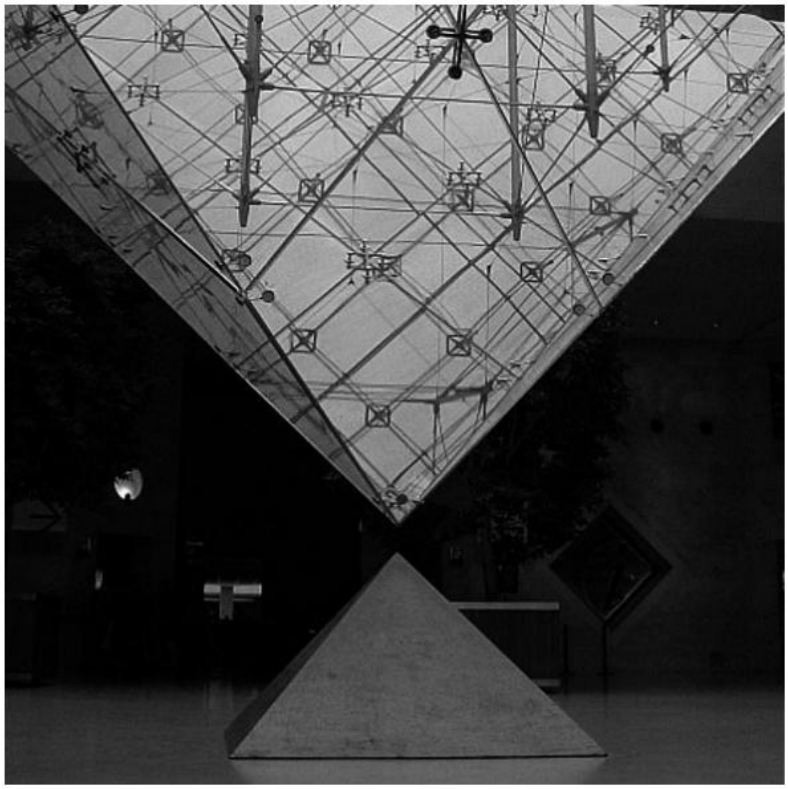
La piramida în trepte precolumbiană, aşa cum este piramida Soarelui de la Teotihuaqan, piramidă de proporții fabuloase, având aceeaşi suprafață la bază ca şi marea piramidă a lui Keops, ceea ce este excepțional de semnificativ, existând chiar şi o perfectă asemănare a amplasamentului cu situația egipteană, vom vedea că ceea ce ne atrage atenția nu este doar înălțimea şi forma piramidei, ci însăşi prezența treptelor ca semn şi simbol, mai ales că treptele de aici sunt prezente doar pe o singură latură a piramidei, clar destinată drumului inițiatic al preotului, preotul însuşi fiind, probabil, o reprezentare a Soarelui, căci nmarul de trepte coincide cu numărul zilelor unui an. (Fig 73 şi Fig.74)

Insist atât de mult asupra analizei piramidelor, pentru că piramida este un tip de arhitectură care reprezintă un pattern originar, care trimite la izvoarele istoriei şi civilizației umane şi care, ca simbol primordial, a străbătut mileniile rămânând la fel de percutantă şi în zilele noastre.

27

E suficient să ne gândim la piramida de sticlă, făcută de arhitectul Ieoh Ming Pei în curtea din fața Palatului Louvre din Paris, ca să înțelegem excepționala longevitate, vitalitate şi pregnanță simbolică a acestei forme arhetipale. Semnificația acestei piramide de sticlă şi dublarea sa cu piramida întoarsă, plus mica piramidă subpământeană mie mi se revelează ca fiind predominant celestă şi solară, divină şi dominantă, în piramidă externă, dublată de o simbolistică negativă, că şi cum Dumnezeu ar întâlni opusul său, Diavolul, în Piramida întoarsă! Iar din amândouă pare că se scuge mica piramidă, ce îmi apare a fi omul însuşi, al cărui suflet pendulează mereu între Divinul extatic şi diabolicul carnal! (Fig.28 şi Fig.29)

28



Scriitorul Dan Brown dă o interpretare personală celor două piramide mari, cea erectă şi cea inversă, ca fiind simboluri ale Masculinului şi Femininului arhetipal.

Piramida e un simbol puternic şi pentru civilizația ştiută, dar şi pentru cunoaşterea sacră şi ezoterică, fiind păstrată prin gnosticism şi masonerie la loc de mare cinste.

În analiza semiotică a arhitecturii religioase, desigur că este extrem de important factorul istoric, pentru că fiecare perioadă istorică a avut propria sa abordare a relației om-Dumnezeu, cu înțelesuri diferite, cu ritualuri aparte, cu scopuri distincte şi cu alt impact în societate.

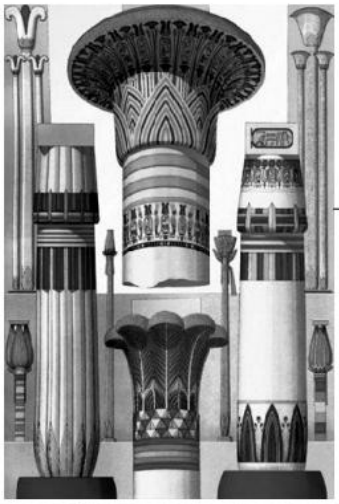
Sfera metafizică şi orizontul transcendent sunt uneori cu codificări diferite, deşi patternul fundamental a rămas în mare parte acelaşi! Tot diferite sunt credințele şi dacă avem în vedere factorul istoric, dar şi cel geografic şi toate aceste diferențe se transpun în mod sensibil şi nuanțat în domeniul arhitecturii. Iar transpunerea arhitecturală a unei credințe religioase presupune ca templul, basilica, biserica, moscheea sau sinagoga să conțină nu numai elemente formale decelabile în orice tip de construcție, ci mai ales elemente de geometrie sacră, de proporții şi armonii care fac parte din universul mistic esențial al respectivei credințe/religii şi din orizontul transcendent la care aceasta se raportează şi care au capacitatea să exprime Dogma.

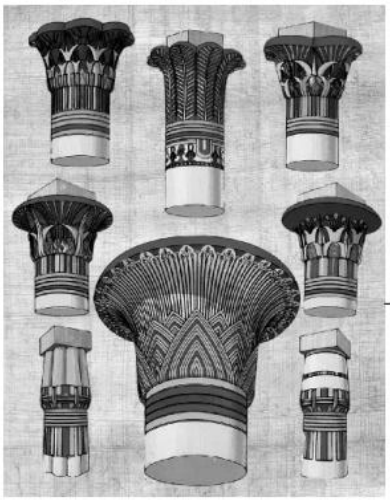
Pentru că am vorbit despre temple, nu pot ignora importanța coloanelor, ele fiind un fel de bride care pot lega pământul de cer, un fel de brațe de piatră sau de marmură, care se ridică spre cer. Semnul coloanei nu este unul neutru, ci este unul dintre cele mai puternice simboluri, încărcat de semnificații fundamentale, de la cele astronomice pure la cele cosmogonice şi demiurgice, ori chiar până la semnificațiile metafizice.

Coloanele au apărut din cele mai vechi timpuri, fiind contemporane cu piramida egipteană în trepte de la Saqqara şi reuşind să se ridice până la dimensiuni enorme în timpul marilor piramide de la Gizeh, aşa cum se întâmplă la Templul din Luxor Karnak. La piramida în trepte de la Saqqara, fals atribuită faraonului Djoser şi incorect datată ca fiind anterioară celor de la Gizeh, se pot observa în interiorul piramidei coloane simple, de tipul fluier/flaut, care fac parte din primul tip cunoscut de coloane egiptene. (Fig.30)

Coloanele sunt elementele care leagă cele două tipuri de ordine formale. Coloanele de tip campanilă/clopot, de exemplu, se găsesc şi la Templul din Karnak, dar supraviețuiesc până în perioada greco-romană şi nu mă pot abține să nu-mi amintesc că una dintre definițiile capitelului corintic este aceea că seamănă cu un clopot întors, adică exact aşa cum este acest tip de coloană egipteană! (Fig.32)

Oricum comparația dintre coloanele egiptene şi cele greceşti este posibilă şi chiar obligatorie, pentru că epoca elenistică a fost o perioadă istorică în care cultura greacă şi cultura egipteană s-au întâlnit istoriceşte şi în concret şi au descoperit atât elementele formale, cât şi elementele spirituale comune. (Fig.33)





31

32

33

Ceea ce este demn de observat, ca un semn şi, mai mult decât atât, ca un simbol, este diferența de dimensiuni a coloanelor, ceea ce nu este aleatoriu, ci exprimă adevăruri profunde ale credinței respective.

Coloanele egiptene sunt uriaşe, hiperbolice, dimensiunea lor transgresând fizicul şi trecând în metafizic, având ca reper fundamental cerul şi divinul, pentru care omul însuşi se redimensionează, reuşind să ajungă, în persoana faraonului, la nivel uriaş, simbolizând Divinul! Aşa cum apar ele în Templul de la Luxor. (Fig.31)

Coloanele greceşti trimit la zeitățile Greciei antice, care erau personificări ale naturii pământene, în general, şi uneori celeste, un fel de personaje divine care erau tentate să ia înfățişare pământeană.

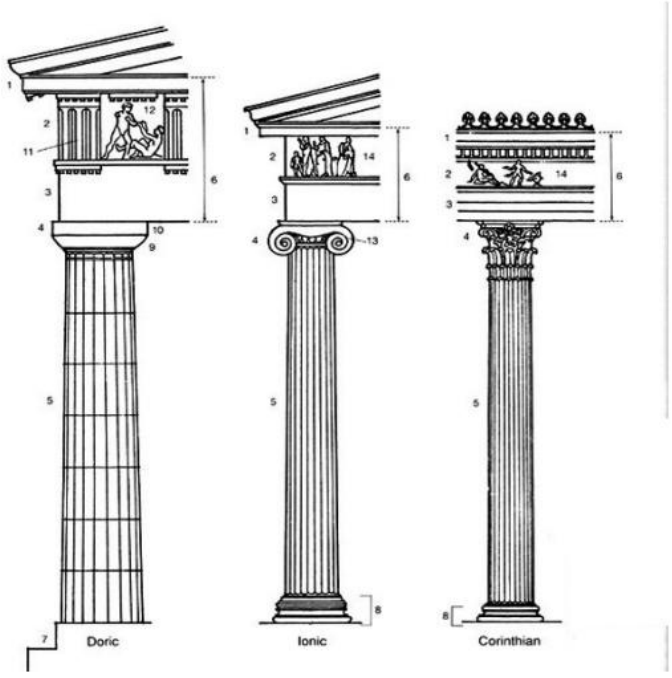
De aceea şi templele greceşti şi coloanele acestora par mai mici, mai adecvate umanului.

Cele trei tipuri fundamentale de coloane din arhitectura greaca sunt şi ele atinse de un fel de fior al personificării! (Fig.34)

În forma coloanelor dorice parcă identificăm omul robust şi necizelat al perioadelor primitive, în forma coloanelor ionice găsim omul rafinat şi aproape efeminat, aşa cum observase chiar Vitruvius, care spune că doricul e masculin, iar ionicul feminin. Coloanele corintice însă mie îmi apar că fiind imaginea omului superior, care este artistul ori gânditorul, iar capitelul splendid cu frunze de acant trimite la fruntea încununată de lauri a marilor genii sau la coroana de aur a viitorilor cezari, pentru că şi Roma imperială preia acest tip de coloană cu o anume frenezie! Ceea ce este extrem de prețios pentru analiza semiotică de tip conotativ.

Din expresia arhitecturală specifică se poate cu uşurință înțelege că în credința egipteană omul se ridica spre cer, iar arhitectura sacră reuşeşte să exprime magistral acest sens ascensional, în timp ce în credința grecilor antici zeii olimpieni coborau pe pământ, aşa încât coloanele templelor sunt şi ele "coborâte" la proporțiile umane, iar templele înseşi apar ca fiind un pic turtite de cerul care se sprijină pe ele. (Fig.35)

În Ordinul clasic Iconic, coloanele au şi un clar rol structural. Se simte deja rațiunea triumfătoare a Antichității greco-romane, care a dat civilizația europeană raționalistă!



35

Dar semnificația fundamentală a coloanelor, cel puțin în arhitectura sacră, rămâne aceea de a lega lumea de jos, de pe pământ, cu cea de sus, din cer, făcând o legătură nu doar astronomică, între pământ şi cer, ci mai ales spirituală, între uman şi divin. Inclusiv în arhitectura chineză a templelor întâlnim coloane, cu absolut aceeaşi semnificație simbolică şi spirituală, de legătură tainică şi mistică! (Fig.36)

36

Și piramidele şi catedralele sunt construcții religioase, sacre, în care se închide un mister mistic. Mai ales în creştinismul catolic, care are un enorm cult pentru trupul martirizat al Mântuitorului, acest cult al Trupului care ajunge prin intermediul Tainei transsubstanțierii să devină spiritual, mi se pare a fi chiar refacerea misterului egiptean din piramide, când trupul osirizat al faraonului se transformă, se spiritualizează şi devine zeu! *Este absolut tulburător că putem descoperi, prin intermediul analizei semiotice a semnificațiilor și simbolurilor arhitecturale, taine atât de adânci și de îndelung ocultate!* Putem descoperi, de exemplu, filiația formal-simbolică a elementelor ce țin de ordinul denumit de mine Ordinul Hiperbolic atât la coloanele egiptene, cât şi la catedralele gotice, dar şi la zgârie-norii neogotici! (Fig.37 şi Fig.38)

Este un fenomen al continuității simbolice semnificative care face ca analiza semiotică să fie extrem de incitantă şi să prilejuiască adevărate revelații intelectuale, estetice şi poetice.

E suficient să ne uităm cu atenție la această fotografie, făcută de sus, în interiorul unei catedrale, şi să observăm că are o perspectivă ce trimite la ochiul atotştiutor al lui Toth, al masonilor, al creştinilor.

38

Este perspectiva acelui Ochi care poate vedea şi înțelege lumea dualã de Sus şi de Jos, a Binelui şi Răului, a Omului şi a lui Dumnezeu, iar această perspectivă a ochiului este redată mai pregnant ca oriunde tocmai în catedralele gotice! (Fig.39)

39

PALIERUL ISTORICO-RELIGIOS
Analiza Denotativă şi Analiza Conotativă

Prin analiză denotativă, pe care o oferă semiotica, putem înțelege formele concrete ale construcției arhitecturale şi putem surprinde elementele de limbaj, ca şi tehnicile utilizate ori măiestria cu care au fost ele folosite. Dar abia analiza conotativă este cea care ne permite să pătrundem în frumusețea formală ori în miezul semnificațiilor formelor, al simbolisticii tainelor şi misterelor conținute în limbajul arhitectural şi în morfologia lui subtilă. Şi asta nu numai ca aparență. Numai aşa putem avea o înțelegere completă, întreagă, rotundă, a arhitecturii. Şi dacă tot vorbim despre rotund, aş vrea să facem un salt în conotațiile simbolice şi să înțelegem că cercul trimite la perfecțiune şi Divinitate, iar arcurile de boltă sunt forme fragmentare ale unei perfecțiuni pe care numai prin parcurgerea totalității o putem surprinde şi înțelege cu adevărat.

Arcurile sunt ascensionale exprimând străduința perfecționării spirituale şi tensiunea Credinței în expresie arhitecturală. Lucian Blaga vorbea, în "Cenzura Transcedentă", despre catedralele gotice ca fiind expresia unei Transcendențe care urcă mereu şi rămâne intangibilă acolo Sus, în timp ce în bisericile ortodoxe, cum e Sfânta Sofia, de exemplu, el vedea o boltă joasă, expresie a unei Transcendențe care coboară spre uman!

Dacă ținem cont de faptul că arhitectura sacră pune în limbaj architectural povestea dogmelor religioase, făcând ca Forma şi Spiritul să se îmbine în mod nu doar convingător, ci cât mai aproape de miraculos, adică

de Adevăr şi Absolut, merită să vedem, dincolo de interpretarea pe care eu însămi am făcut-o arhitecturii catedralelor gotice, felul în care anumite teme ale credinței egiptene s-au infiltrat în iudeo-creştinism şi cum sunt ele exprimate de arta arhitecturii.

Richard Kieckhefer sugerează, în cartea sa *Theology în Stone: Church Architecture. From Byzantium to Berkeley (2008)*, că a intra într-o clădire religioasă este de fapt o metaforă pentru intrarea într-o relație metafizică!

Luând în considerație factorul istoric, vedem cum în Renaştere reînvie magnificul Ordin Iconic Clasic, cum se reiau canoanele formale ale Antichității clasice greco-romane, cărora le adaugă însă un plus de seducție retorică şi de ornamentație luxoasă. Arhitectura Renaşterii dă sentimentul de opulență şi de stare de bine, de frumusețe edenică, arcadiană, pe care omul modern nu mai vrea să o părăsească.

În arhitectura religioasă, Renaşterea face un gest fundamental, renunțând la continuarea hiperbolei formale gotice, preferând ca schemă fundamentală basilica romană, cu plan simplu şi simetric. Reapar coloanele şi pilaştri din Antichitatea greco-romană şi ca specific apar domurile.

Și ca aparență şi ca esență spirituală, arhitectura religioasă renascentistă exprimă trăirile omului centrat pe propriul său univers şi echilibrat ca raportare la pământ şi la cer. Umanismul e un ideal intelectual şi spiritual. Idealul formal al arhitecturii sacre renascentiste, ca şi al celei laice, este greco-roman, cu o anume preponderență a autorității latine, care se revendică de la principiile lumii clasice: armonia formelor, proporțiile geometrice perfecte şi scara umană. Acest ideal apare şi teoretizat şi concretizat, căci artiştii Renaşterii ştiu să practice toate artele şi sunt eminenți teoreticieni. Leon Battista Alberti, în cele zece cărți despre arhitectură sau, în latină, *De Re Aedificatoria* (1452), reia teoriile vitruviene, care, deşi la distanță de paisprezece secole, sunt mai valabile ca oricând. Și exemplifică prin propriile proiecte, cum este Biserica Santa Maria Novella din Florența (Fig.40).

Domurile renascentiste exprimă parcă triumful unei spiritualități care renunță la ascetism şi preferă eleganța caracteristică Renaşterii, în care misticismul şi hedonismul fac o pereche paradoxală. Vezi de exemplu domul Basilicii San Pietro din Roma. (Fig.41)

Omul vitruvian este măsura tuturor lucrurilor şi asta îmi stimulează o analogie cu afirmațiile făcute de Drumvalo Melchizedek în senzaționala sa carte *Floarea Vieții (2008)*, unde se referă în mod predilect la geometria sacră şi la prezența acesteia în schemele noastre vitale, în plan uman şi planetar-cosmic, dar şi la preluarea patternurilor geometriei sacre şi a simbolisticii acesteia în arhitectură, încă din cele mai vechi timpuri. Pentru acest autor, omul vitruvian, reluat de Leonardo da Vinci, trimite la două triunghiuri intersectate şi înscrise într-o matrice circulară, schema perfectă şi mistică. Eu văd în schemele acestei geometrii sacre şi o interpretare inedită pe care o putem face la Steaua lui David, la care nu s-a gândit nimeni până acum, această Stea fiind poate unul dintre marile simboluri aduse din Egipt şi transformate din simbol cosmic în simbol uman, pe exact acelaşi model de transformare prin care arhitectura hiperbolică din Egipt se reconfigurează în arhitectura Antichității clasice greco-romane!

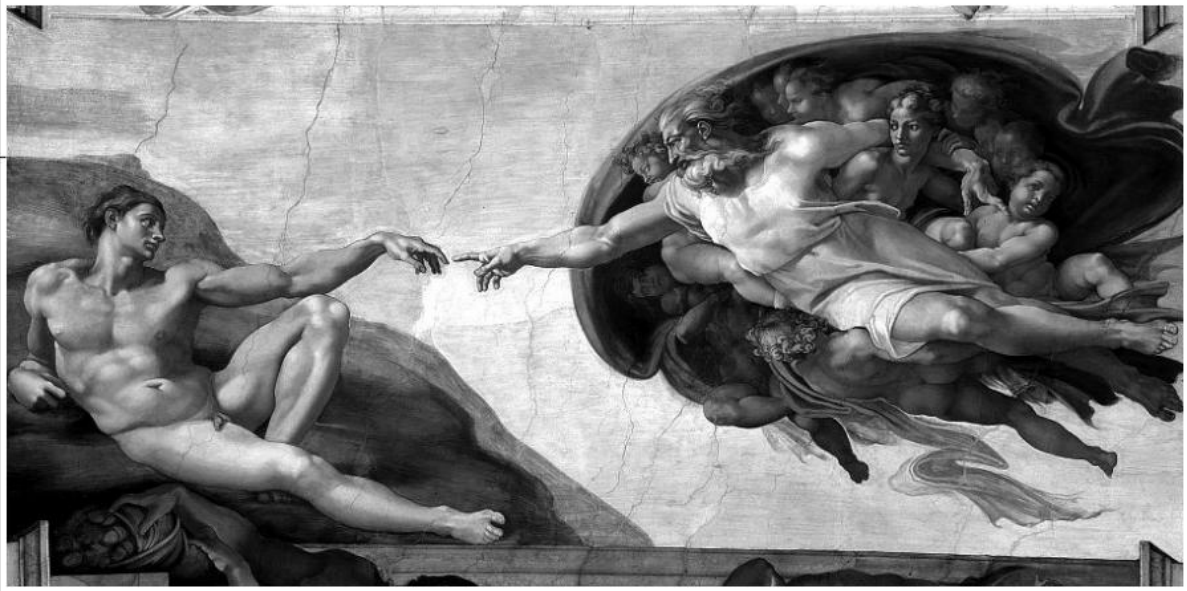
Şi ca un corolar al acestei micşorări a dimensiunilor cosmice din Ordinul Hiperbolic şi a împingerii omului şi nevoilor acestuia în prim plan, observăm o anume relaxare formală, un fel de hedonism expresiv care cuprinde întreaga arhitectură renascentistă.

Existența umană se aplatizează oarecum şi se relaxează, scăpând de tensiunea mistică pe care o impuneau catedralele gotice, iar senzualul şi luxuriantul țâşnesc la nivel formal, tot aşa cum erau de abundente în viața particulară şi în cea publică.

În ciuda creştinismului triumfător, Renaşterea readuce în prim-plan mitologia greco- romană, refăcând cu candoare şi seninătate un păgânism intelectual, artistic şi expresiv! Hiperbola retorică formală şi dimensiunea spirituală şi arhitecturală a Evului Mediu sunt percepute doar sub forma exagerărilor religioase şi a unui misticism obscur şi obtuz, ceea ce pare să fie indezirabil pentru noua epocă în care triumfă plăcerile carnalității, în detrimentul clar şi declarat al spiritualității ascetice. În inima însăşi a creştinismului catolic, la Vatican, se afişează cu seninătate trupuri nude şi scene lascive sub scuza citării Antichității. Vezi în acest sens tavanul Capelei Sixtine, unde magnificul Michelangelo îl înfățişează aproape gol pe Dumnezeu Însuşi! (Fig.42)

Antichitatea greco-romană, aşa cum am spus când am analizat coloanele, este cea care a preluat formal elementele Ordinului hiperbolic, căruia i-a redus dimensiunile şi i-a micşorat aria de semnificații spirituale, aducând totul la dimensiunea omului şi a naturii terestre care îl înconjoară pe acesta. Între sacru şi laic se produce o tot mai mare apropiere, iar limbajul formal şi imagistica artistică ajung să fie indistincte pentru cele două dimensiuni. Spiritul renascentist redefineşte tradițiile şi le asimilează într-atât încât le face să renască, în sensul adevărat al termenului.

Arhitectura Evului Mediu este cea care dezvăluie contradicția profundă a acestei epoci atât de greu de înțeles! Dacă arhitectura sacră, prin măreția catedralelor gotice, relua Ordinul Hiperbolic şi raportarea la Cer şi la cele mai înalte orizonturi spirituale, Biserica însăşi era rămasă la nivelul jalnic al carnalului şi al imagisticii şi simbolisticii groteşti şi animaliere, dezvăluite prin bestiarul Iadului cu care îi speria pe cei presupuşi păcătoşi. Această imagistică era exacerbată pentru a exprima o aşa-zisă pedeapsă divină, prezentând o Gheenă înfricoşătoare care trimite la mizeriile fiziologiei era, cred eu, chiar înjositoare pentru credința adevărată. Acea propensiune spre jalnicele demonisme şi spre raportarea la umanul visceral a fost cea care a produs Inchiziția şi formele ei de tortură fizică, care căutau în zadar să producă efecte spirituale.



Din această perspectivă, Renaşterea înseamnă o curățare a unui uman impur şi mizer, strivit de opacitatea unei Biserici autiste, şi refacerea sănătății arcadiene, dar, din nefericire, ceea ce pierde Renaşterea este tocmai dimensiunea spirituală şi înălțimea transcendentală!

Poate că Renaşterea nu e neapărat un ev decadent, dar dacă la început părea să reia seninătatea şi sănătatea edenică a Antichității greco-romane, accentuarea excesivă pe carnal a făcut să o putem contempla ca pe o etapă spre decăderea care a urmat şi care nu a mai putut şi nu mai poate fi oprită de nimeni şi de nimic, nici astăzi şi nici într-un viitor previzibil. Sigur că există şi arhitectură sacră ori artă religioasă, dar ele suferă o contaminare ciudată, dovedindu- se permeabile la această foarte determinată întoarcere la raționalism şi trufie a fizicului şi la respingerea misticismului inițiatic din epoca precedentă.

Bogățiile acestei lumi şi obsesia lor se văd în predominanța aurului de pe cupole, în luxul şi blazonul nobiliar, în trufia pe care o exprimă arhitectura, aşa cum o exprimă de altfel toate artele renascentiste. Desfid pe cei care fac din Ordinul Iconic Clasic un ordin ideal în sensul spiritual, îi respect însă pe cei care fac din Ordinul Clasic un ideal din punct de vedere formal, aşa cum face Leon Krier!

Merită văzute argumentele exprimate de acesta şi teoretic, în celebrul dialog pe care îl are acesta cu Pieter Eisenmann, „ Eisenman/Krier: Two Ideologies" (2002), dar şi formal, în proiectele sale ideale, chiar dacă sunt rămase pe hârtie!

Sigur că în concepția lui Leon Krier asupra clasicismului există o anume naivitate şi o sublimare a inteligenței formale a acestuia, reperele sale fiind susținute mai mult de rigorile formale antice, în timp ce Renaşterea este cea care dezvoltă aspecte decadente şi care lasă loc luxuriei în detrimentul frumosului pur şi simplu.

Dacă în Antichitate exista un cult pentru kallos, concept care reunea în sine, într-un fel miraculos, şi Frumosul şi Binele, Renaşterea lăsa să prevaleze Frumosul în detrimentul ori cu ignorarea Binelui, care se superfluizează astfel şi cade în derizoriu. Barocul şi rococoul, care au urmat Renaşterii, sunt doar forme luxoase şi luxurioase ale acesteia, lascivități exprimate târziu, într-o perioadă de mult prea coaptă plăcere formală!

Nu se poate spune că la palierul spiritual-religios e mai simplu să faci o analiză semiotică, pentru că e neapărată nevoie să cunoşti aspectele spirituale esențiale care sunt dincolo de formal şi aparență, dincolo de rațional şi instant inteligibil, dar marea satisfacție a unei astfel de analize este aceea că îți poate dezvălui aspecte inedite şi îți poate revela adevăruri, care au fost ocultate multă vreme sau pe care unii dintre noi le ignoră, dintr-un fel de teamă față de confruntarea cu adevărul pur şi simplu.

Dar e suficient să vezi cum în rococo se cade pradă unei lubricități formale aproape dezgustătoare, ca să înțelegi lipsa de substanță morală a unei epoci vulnerabilizată dramatic în dimensiunea ei spirituală de apariția unui raționalism filosofic triumfător şi a unor cunoştințe ştiințifice care se credeau, în aroganța lor, suficiente pentru o cunoaştere exhaustivă a universului uman şi a universului în general, ceea ce s-a dovedit a fi, desigur, aberant! Ateismul face ravagii, arhitectura religioasă însăşi se apropie periculos de mult de cea laică şi este supusă unei deriziuni formale fără precedent. Dar triumful raționalismului ateist va fi desăvârşit abia în modernism, curent care aparține, după teoria mea, tot Ordinului Iconic Clasic!Am lăsat însă în mod intenționat analiza limbajului modernist şi postmodernist pentru un alt palier, pentru că între timp se produsese laicizarea masivă a societății, iar arhitectura a exprimat extrem de apropriat această realitate. Epurarea formală, eludarea decorației, stilistica şi sfidarea ritualică produsă în catedralele moderniste şi postmoderniste mi s-a părut că nici nu mai sunt potrivite cu palierul istoric-religios ci mult mai mult cu cel cultural-formal.

PALIERUL CULTURAL - TRADITIONAL

Arhitectura are darul de a reflecta cel mai explicit concepțiile oamenilor atât despre ei înşişi, cât şi despre natura fizică ori despre dimensiunea spirituală. Arhitectura reuşeşte să exprime mitologia şi religia, morala şi etica, raţiunea şi afectivitatea, binele şi răul, iubirea şi ura, aşa cum sunt acestea concepute într-un anume loc ori într-un anume timp. Tocmai de aceea şi putem considera arhitectura ca pe o artă supremă, ea având capacitatea de a exprima şi cuprinde cel mai plenar şi mai lizibil toate aceste trăiri umane, nu atât individuale, cât colective, pentru că expresia trăirilor individuale ține de celelalte arte. Aceste trăsături ale arhitecturii le putem decela prin analiză semiotică de pe Palierul Cultural-Tradițional, punând în relație culturi şi tradiții locale cu arhitectura veche sau nouă, sau cu influențe sesizabile în diversele stiluri arhitecturale.

Din perspectiva analizei semiotice, palierul Cultural-Tradițional este acel palier expresiv care subliniază modalitățile de transmitere a codurilor specifice unei epoci sau unei zone geografice, perpetuarea acestora în limbajul arhitecturii pentru o perioadă mare de timp, tocmai pentru că aceste coduri formale şi compoziționale răspund unor cerințe specifice unei epoci anume, sau ale unui loc aparte ori ale unui grup etnic şi cultural bine definit.

E firească aici o privire mai atentă asupra arhitecturii tradiționale, care poate să fie de mai multe feluri, conform unei clasificări care o împarte în: arhitectură tradițional-vernaculară, arhitectură tradițional-stilistică şi arhitectură tradițional-culturală.

În categoria de arhitectură tradițional-vernaculară se înscrie, înainte de toate, arhitectura populară tradițională sau tradițional-vernaculară, fie ea românească, germană, chineză, japoneză sau de orice alt specific etnic.

În arhitectura tradițional-stilistică putem înscrie arhitectura unei epoci, care şi-a perpetuat codurile stilistice în mod deliberat, cum este arhitectura gotică, de exemplu, preluată de neo-gotic, tot astfel cum putem găsi modernism extrem nu în lucrări de autor, ci în cartiere de vilişoare de la marginea oraşelor, sau din mici cartiere rezidențiale apărute ad-hoc.

În arhitectura tradițional-culturală intră reluarea spontană sau deliberată a unor elemente de arhitectură clasică greco-romană, care definesc evident limbajul arhitectural renascentist sau neo-clasicismul actual.

Sigur că cel mai uşor decelabilă ca fiind tradițională pare să fie arhitectura vernaculară, care are nişte caracteristici aparte, preluate triumfal de postmodernism, dar nici modernismul nu a rămas insensibil la arhitectura locală, tradițională, populară sau vernaculară, toți termenii folosiți aici fiind cvasisinonimi. Arhitectura vernaculară este, pe de o parte, arhitectură fără arhitecți, adică făcută de meşteri care ştiu să construiască după modele populare tradiționale, fără a fi arhitecți profesionişti. În această situație, conceptul de arhitectură tradițională vernaculară este foarte larg, pentru că poate include o uriaşă diversitate de modele arhitecturale tradiționale, de tip popular-local-vernacular.

De la casele de tip igloo din Islanda până la colibele acoperite cu stuf din Delta Nilului sau Delta Dunării, toate aceste modele sunt incluse în conceptul de vernacular. Nu este numai etno-arhitectură, ci este, într-un anume fel, şi o eco-arhitectură, făcută, în general, cu materialele care le sunt la îndemână locuitorilor unei regiuni anume, şi care e transmisă din generație în generație ca un set de reguli codificate ale acestui tip de arhitectură. Arhitectura vernaculară nu este doar rurală, ci şi urbană, făcută mai ales la marginea oraşelor, de constructori locali, care fac un fel de case-tip, dar modelul acesta este specific şi el fiecărei periferii metropolitane.

Arhitectura tradițională care perpetuează un anume stil, cum este cel gotic, de exemplu, face ca astfel de construcții să se ridice fără nici o

legătură cu epoca de apariție şi dezvoltare a stilului respectiv şi în locuri cu totul neaşteptate, aşa cum este goticul şi neo-goticul unor clădiri din oraşele americane, de exemplu. Tot în aceeaşi categorie intră şi reluarea trăsăturilor modernismului excesiv, care reapare aproape firesc la micile case individuale, ieftine şi frumoase, în care funcționalitatea este pe primul plan şi corespunde cel mai bine nevoilor oamenilor care vor să locuiască modern şi economic, în acelaşi timp.

Arhitectura tradițional-culturală trimite mai mult la trăsăturile clasicimului apărut în Antichitate şi prelucrat în Renaştere, dar care reuşeşte să se perpetueze stilistic şi în clădirile neoclasice din toate oraşele lumii. Acest model cultural pare că a devenit un model ideal, aproape sfidând teoria proxemică şi ajungând să fie valabil pe întregul mapamond. Transferând elemente de compoziție formală clasică în portofoliul stilistic al zgârie-norilor de exemplu, acest tip de arhitectură ajunge să fie cel mai larg răspândit stil din lume. El are astfel două direcții de aplicare: pe de o parte, la locuințele individuale oarecum fastuoase şi, pe de altă parte, la buildingurile enorme apărute în toate țările, fără ca autorii să fie neapărat notabili, ba dimpotrivă, aceste clădiri rămânând în mod misterios într-un fel de anonimat de autorat, cu sau fără intenție!

Din perspectiva semioticii aceasta înseamnă că se preia un anume limbaj, cu codurile formale specifice şi se utilizează pe termen nelimitat, pentru că aceste patternuri tradiționale nu sunt limitate în timp, ci dimpotrivă, au o extraordinară rezistență la erodarea temporală, pe care o suportă orice alt pattern formal arhitectural. Importanța mentalităților şi a culturii locale specifice, a conduitei morale şi a concepțiilor despre om şi viață care influențează în sens proxemic aceste patternuri arhitecturale, le transformă într-un fel de garanții permanente ale modelului tradițional-popular de locuire.

Cu modelul tradițional-popular-proxemic de locuire intrăm deja în filosofia intrinsecă a acestei arhitecturi. Din această perspectivă putem decela deosebiri culturale între arhitectura europeană şi cea japoneză sau chineză, între arhitectura indiană şi cea arabă, deosebiri care apar datorită substratului tradițional proxemic al modelelor de locuire şi al accepțiunilor specifice date intimității, ori spațiilor individuale şi publice.

Nu numai stilul clasic a reuşit să îşi creeze o formă de tradiționalism extrem de longeviv, ci pare că şi modernismul se pregăteşte de acelaşi lucru. Dincolo de stilul propriu-zis, milioane de meşteri din toată lumea au preluat mai mult sau mai puțin conştient trăsăturile modernismului, dând naştere la nenumărate locuințe de la periferia marilor oraşe ori în satele mai bogate, cu trăsături patentate de acesta. Dar nu conținuturile teoretice se perpetuează, ci patternul formal, simplitatea şi rigoarea, frumusețea epurată şi o anume dimensiune proletară!

Sigur că modelul arhitecturii sacre ca şi al celei laice presupune profunde rădăcini în arhitectura tradițională, în elementele formale semnificative pentru fiecare loc în parte de pe această planetă. Înseamnă o încărcătură de semnificații valabile în raport cu obiceiurile şi mentalitățile locului şi cu modelul, patternul de locuire şi de reculegere dintr-un spațiu anume. De aceea, la ceea ce am numit Palierul Cultural-Tradițional, analiză semiotică trebuie să se refere la o suită de elemente printre care unele sunt de ordin fundamental, altele oarecum secundare. În primul rând trebuie decelate într-un anume limbaj arhitectural acele arhetipuri cosmogonice tradiționale, naționale ori locale, ca şi reprezentările mitice accumulate în subconştientul colectiv.

Mai trebuie recunoscute acele elemente de tradiție existențială, de cultură familială tradițională şi urmărită expresia lor în arhitectură. Vom putea recunoaşte în acest fel modelarea etnică, patternurile simbolice tradiționale, modelul onoarei şi/sau sacrificiului; dar şi tendința permanentă de regăsire a modelului originar.

Vom putea înțelege cultura ori modelul tradițional al socializării şi felul în care configurarea spațiului arhitectural a ținut sau nu cont de ritualuri şi tradiții specifice, care apar, de obicei, extrem de pregnant exprimate în arhitectura vernaculară, în folclorul arhitectural al locului.

E fascinant modul în care poți să descifrezi în limbajul arhitectural anumite prejudecăți, credințe tradiționale şi elemente abisale transpuse în configurații geometrice abstracte, dar şi modelul colectiv de locuire, modelul individual şi modelul social, care dă un anume accent oricărei inovații şi care se raportează în mod necesar, conştient sau inconştient, la tradiție.

Dacă modernismul a vrut să fie internaționalist, precum socialismul în politică, postmodernismul este cel care recuperează elementele locale specifice, făcând să reînvie în inspirația arhitecților multe dintre doctrinele tradiționale, concepțiile constructive şi semnificațiile simbolurilor locului. În acest fel intrăm aproape insesizabil în palierul cultural- formal, cel care descifrează stilurile.

Sigur că această clasificare pe paliere de expresie este doar un exercițiu teoretic, pentru că în realitatea analizei semiotice, aceste paliere se îmbină şi se împletesc de cele mai multre ori, făcând ca analiza să fie mai profundă şi mai valoroasă.

PALIERUL CULTURAL - FORMAL (stilurile)

În Palierul Cultural-Formal putem plasa analiza semiotică nu numai a unui obiect individual de arhitectură, ci şi a unui sit urban, şi atunci analiza trebuie să aibă neapărat în vedere: relația individ/societate; relația spațiu public/spaţiu privat; relațiile formale comparative; evoluțiile istorice ale motivelor arhitecturale; relația simplu/compus, pompos/ subtil, rezidenţial/administrativ şi, nu în ultimul rând, expresivitate retorică şi doctrinară.

Analiza semiotică a arhitecturii din perspectiva Palierului Cultural-Formal cere cu necesitate accentuarea relației dintre om şi societate, reflectată în problematica relației public-privat în cadrul diverselor curente de arhitectură şi a diverselor patternuri propuse de aceste curente. Exemplul cel mai elocvent îl reprezintă modernismul, dar în aceeaşi măsură şi postmodernismul, ale căror trăsături sunt decelabile şi prin analiza denotativă, dar şi prin cea de tip conotativ.

Nu sunt de acord cu acei critici care pun modernismul şi post-modernismul doar într-o relație cronologică. Acestea sunt două curente, două stiluri care au nenumărate tipuri de manifestare, unele cu denumiri specifice, dar care se deosebesc mai ales prin atitudine şi poziționare față de esență şi nu doar față de elementele formale, iar relația lor nu este doar cronologică. Ceea ce mă nemulțumeşte profund este faptul că analişti serioşi de arhitectură şi istorici ai fenomenului artistic arhitectural fac o legătură mult prea simplă şi determinată în timp între

modernism şi postmodernism, eludând faptul că ele aparţin cu adevărat la două ordine diferite şi exprimă două atitudini fundamental diferite faţă de om şi univers.

Trăsăturile modernismului ca stil aparţin Ordinului Iconic Clasic, care recuperează dimensiunea umană, preluând din Renaştere esenţa filosofică şi concepţia formală a Antichităţii greco-romane şi adăugându-le amândurora, şi Antichităţii şi Renaşterii, marea invenţie mecanică, maşina, plus un ambient proletar, fabrica.

Asta a şi adus cu adevărat nou modernismul, plăcerea de a simplifica până la exces, rigoarea preluată din designul tehnic, rigiditatea locuirii şi asprimea formală preluate dintr-o deviere a ascetismului creştin devenit ateism raţionalist şi, peste toate, o teribilă dorinţă de a scăpa de înăbuşitoarele eflorescenţe formale ale unui manierism ori rococo pe care nimeni şi nimic nu l-a mai putut scoate din peisaj până la apariţia modernismului. Numai cutter-ul sau formal şi capacitatea sa de a simplifica până la epură l-au învins, dar nu definitiv, pentru că decoraţiunile aveau să reapară cu o anume furie în postmodernism, deformându-i sensurile şi înăbuşind aspiraţiile sale către cer!

Criticii de arhitectură pot spune despre modernism cam următoarele lucruri: că emfazeaza funcţiunea şi/sau funcţionalitatea, că spaţiile arhitecturii moderniste şi formele răspund mai mult unor nevoi specifice clare decât vreunei dorinţe de mimesis al naturii sau de bogăţie decorativă. Sau că maşinile de locuit prevalează asupra fostelor clădiri decorate nobiliar, sau că formele sunt complet purificate, epurate chiar de orice linie gratuită.

Sigur că în modernism a părut că arhitectura însăşi e pe cale de dispariţie ca artă, ea devenind mai mult inginerie. Modernismul părea că exprimă o teribilă revoltă faţă de o întreagă istorie, faţă de o veche tradiţie formală, pentru că şi-a făcut un titlu de glorie din refuzul frumuseţii formale gratuite, fără legătură cu structura şi funcţiunea. Există în modernism un fel de sete de ascetism, golit desigur de conotaţiile religioase, iar operele de arhitectură religioasă sfidează fără echivoc tot ceea ce Dogma reuşise să impună până la acel moment. Este paradoxal, dar creştinismul părea că îşi regăseşte în modernism spiritul originar, comuniunea calmă şi onestă, directă şi lipsită de devieri stilistice! Dar nu a fost şi nu este întotdeauna aşa.

Pentru că nu întodeauna rigoarea dusă până la rigiditate înseamnă cu adevărat asceză, iar sărăcia ornamentelor nu e mereu intenționată, ci poate fi adeseori suspectată de o lipsă gravă de inspirație şi de o lipsă de cultură artistică, ceea ce nu ne poate face să absolvim produsele submediocre ale modernismului de lipsă de valoare, numai şi numai pentru că fac parte declarat dintr-un curent pe care poate nici nu-l înțeleg şi în care nu au adus nimic inovator şi revigorant expresiv. Iar exemplele de non-valoare modernistă abundă peste tot în lume, din păcate.

Cât timp s-a păstrat exclusiv la liniile drepte, la cutiile suprapuse ce păreau că alcătuiesc un infinit al monotoniei formale, modernismul părea că se epuizează formal şi se anulează expresiv.

Când însă a evoluat, redescoperind delicatețea curbelor, ori jocurile mai complexe de linii şi volumetriile mai subtile, reuşea să dea capodopere. Aşa cum este şi această superbă catedrală catolică din îndepărtata Islandă, unde formele reinventate şi purificate par să se armonizeze cu natura pură şi înghețată. (Fig.44)

Simplificarea limbajului arhitectural devine dramatică în modernism, tinzând spre sărăcie expresivă şi exiguitate de idei.

Modernismul este primul curent de arhitectură care eludează distincția majoră dintre sacru şi profan, clădirile laice şi cele destinate cultului religios ajungând să fie aproape indistincte. Analiza semiotică se vede astfel obligată să apeleze la elemente cultural-tradiționale care să o sprijine în această diferențiere absolut necesară. Buncherizarea volumetrică şi închiderea forțată a ochilor miraculoşi ai fațadelor au fost alte elemente care au contribuit din plin la această periculoasă, din punct de vedere spiritual, uniformizare.

Deşi trebuie să recunosc că şi mie, ca şi altora, multe opere moderniste îmi plac tocmai pentru această simplificare elegantă şi pentru esențializarea formală. Simplitate nu înseamnă însă simplism şi niciodată o formă brutală şi primitivă, fără semnificații autentice, nu va fi receptată ca valoroasă. Valoarea modernismului se întrevede însă în căutarea esenței formale, acea esență care face să reînvie arhetipurile unei geometrii sacre aproape uitate şi din acest punct de vedere modernismul şi-a adus o contribuție inestimabilă.

Tot modernismul mi se pare a fi primul curent care profită din plin de globalizarea lumii. Din nordul Europei şi până la antipozi, modernismul e triumfător în arhitectură, fie ea laică sau sacră.

Cât de impresionantă este biserică făcută de arhitectul austriac Heinz Tesar care rupe complet tradiția şi aruncă formele într-o cadență diamantină! O biserică ce pare să aibă ceva din piatra neagră sacră venerată la Mecca, şi nu cred că este întâmplătoare această asemănare! (Fig.45)

Numai cine înțelege modernismul ca pe un act recuperator, ca pe o străduință de eliberare din luxuriança aproape patologică a unei decorațiuni care strivea şi liniile şi formele şi funcțiunile, poate gusta asemenea opere! Centrul de Artă Modernă Georges Pompidou, din Paris, cunoscut de francezi mai ales ca Baubourg, creație high-tech, unde Rogers şi Piano aveau să dea semnalul de sfârşit al modernismului, reprezintă apariția a ceea ce criticii numesc modernismul târziu sau expresionismul structural. (Fig.46)

Cel mai strălucit exponent contemporan al acestui expresionism structural este Santiago Calatrava, pe care eu însă aş prefera să îl înscriu şi în capul listei pentru postmodernismul neo- constructivist! (Fig.47 şi Fig.48)

Dar, oare unde îşi găseşte locul o minunăție creată de un Le Corbusier, pe care experiența proletarismului arhitectural l-a făcut visător, iar demersurile personale l-au făcut plin de umilitate? Şi spun umilitate, căci asta transpare din creația sa magistrală, Capela Nôtre-Dame-du-Haut, cunoscută sub numele de Capela Ronchamp!

Puritatea şi rigoarea liniilor din pereții capelei este contrabalansată de „cerul" lăsat al acoperişului, ca o pleoapă divină ce acoperă sufletul omenesc şi îl protejează cu măreața-i Lumină! Sincer, mă topesc după această capodoperă, deşi modernismul însuşi îmi creează destule momente neplăcute când este excesiv de rigid ori minimalist. (Fig.49 şi Fig.50)

Oricât am evita să spunem asta, postmodernismul este în bună parte o prelungire a modernismului, iar în arhitectura sacră cele două curente nu se contrazic în mod direct, aşa cum se întâmplă în arhitectura laică.

47 | 48

49 | 50

Un exemplu elocvent în acest sens îl constituie Catedrala Jubileului, construită la Roma, opera unui Richard Meier inspirat de un Sfânt Duh al Luminii! (Fig.51)

Este o operă modernistă şi postmodernistă în acelaşi timp, o sinteză de geniu a celor două stiluri. Este modernistă prin simplitatea liniilor şi esențializarea limbajului expresiv, dar complexă simbolic, bogată formal printr-un fel de multiplicare a accentelor, ceea ce este specific postmodernismului.

De la petalele de piatră imaginate de Utzon pentru Opera din Sydney, ca nişte timpane gigantice, nu am mai văzut asemenea minunăție, iar complexitatea simbolică a acestor vămi ale văzduhului făcute din beton este magistral exprimată! În Jubilee Church vedem cum sunt materializate treptele spirituale ale mântuirii, sau vămile văzduhului pe care trebuie să le treacă sufletul în drumul lui spre Lumină. Sigur că unui ochi neavizat îi apar doar ca nişte pereți în formă de coajă, care par să întârzie intrarea în Biserică, dar sunt făcuți special, pentru că cel venit din exterior, din lumea păcătoasă, are nevoie de purificare şi de inițiere pentru a intra în spațiul sacru. (Fig.52)

În acest joc sublim de betoane curbate parcă după modelul globului ocular sau al globului terestru, în care s-au făcut fante vitrate pentru a culege şi filtra lumina, putem decela ceva care răspunde unui Ideal mai înalt decât cel uman, dar, în acelaşi timp, ți se dă sentimentul că toată această magnifică arhitectură a fost făcută pentru a capta Lumina, pentru a-L prinde pe Dumnezeu şi a-L da muritorilor!

Oricum, sinteza acestor două stiluri poate să dovedească în modul cel mai elocvent că distincția clară sau concurența cândva acerbă dintre Ordinul Hiperbolic şi Ordinul Iconic sau Clasic a devenit obsoletă, sinteza lor reuşind să exprime adeseori magistral spiritul timpului nostru, al acestei

epoci în care tensiunile şi contradicţiile altădată ireductibile şi-au găsit în final o soluţie dinamică şi flexibilă. Modernismul este asemănător cu ceea ce a fost comunismul ca ideologie politică, un fel de exaltare a egalitarismului proletar, o promovare a locuirii simple şi a unei existenţe robotizate, o idolatrizare a fabricii şi maşinii, în detrimentul nobleţii şi elitismului formal.

Sigur că modernismul a avut şi efecte benefice. În primul rând, a stopat proliferarea unei metastaze decorative ce tindea să înăbuşe forma şi puritatea expresivă a arhitecturii, a armonizat volumetria şi liniile arhitecturale cu stilul de viaţă al omului modern, cu viteza şi dinamica epocii contemporane, a eliminat exhibările viscerale ale unei luxurii formale devenite insuportabile.

Un creator de geniu cum a fost Le Corbusier s-a resimţit de pe urma simplificării excesive şi a creat Capela Ronchamp, pe care a făcut-o să semene într-un anume fel cu Pleoapa lui Dumnezeu, lăsată peste lume şi oameni! Şi asta în ciuda faptului că el însuşi era teoreticianul cel mai dogmatic şi mai înfocat al modernismului. De fapt, chiar era nevoie de un asemenea stil arhitectural, era nevoie să se pună de acord individul modern şi societatea industrializată cu un limbaj formal, care să îi exprime şi anxietăţile existenţiale, dar şi propensiunile spre Divin.

Faptul că în trăsăturile ultra-dogmatice ale modernismului forma urmează funcţiunea (*form follows function*) este în realitate o punere de acord a limbajului arhitectural cu epoca modernă, cu noua atitudine şi noua dinamică a existenţei.

Cât despre atenția acordată utilității, ea însăşi subsumată funcționalității, e din nou o trăsătură derivată din raportul pe care individul epocii moderne îl stabileşte cu dimensiunea temporală şi cu cea spațială. Îmi place modernismul pentru onestitatea lui formală, pentru acea sinceritate frustă, care dezvăluie structura adevărată a clădirii, dându-i arhitecturii un fel de dimensiune morală, deşi în concret ea este inginerească! Îmi place frumusețea abstractă, îmi plac liniile pure, dar ceea ce mă stresează la modernism este rigiditatea şi, uneori, brutalitatea. Această brutalitate formală nu derivă din minimalism, ci derivă dintr-o simplificare formală forțată, nejustificată de gândirea creatoare.

Că limbajul arhitecturii a împrumutat din designul industrial şi tehnic, că a sfidat istoria şi a preferat nou apăruta maşină, nu mă miră deloc. Modernismul înseamnă sfidare şi simplitate exhibată, înseamnă negarea unei nobleți decorative, care nu-şi mai găsea locul în dinamica societății burgheze industrializate. Înseamnă formulă liberă şi liberală, neîncorsetată şi netiranizată de tradițiile istorice. Dar înseamnă şi formularea unei dogme proprii, la fel de rigidă ca cea istorică ori religioasă. Înseamnă că acel mai puțin e mai mult, less is more, al lui Mies Van der Rohe, să ajungă la mult prea puțin, mai ales ca semnificație.

Modernismul a inaugurat obsesia pentru noutate cu orice preț, pentru cele mai noi materiale şi cele mai noi tehnologii, ceea ce a schimbat radical limbajul arhitecturii, reuşind să pătrundă chiar până la dimensiunea simbolică! Arhitecții moderniști au transformat tehnologia într-o religie, care a făcut ca vechile stiluri, goticul, barocul, romanticul, rococoul, cu încărcătură lor de elemente decorative, să fie considerate obsolete, complet ieşite din modă şi din uz.

Celebra sintagmă creată de Le Corbusier privind casele văzute ca nişte maşini de locuit este extrem de relevantă în acest sens. Ea exprimă refuzul total al frumuseții inutile, al formei fără fond. Sigur că asta a putut duce la un alt tip de absurditate, de fond/funcțiune fără formă, rezultatul formal ținând doar de rezolvarea funcțională, ceea ce este în fapt o negare a arhitecturii ca artă!

Şi tot aşa cum maşinile au alungat caii de pe şosele, tot astfel designul modernist a rejetat toate stilurile tradițional-vernaculare sau pe cele validate de istoria arhitecturii, făcând apologia tehnologiei, a

funcționalității şi a formei geometrice epurate de orice fel de decorațiune. Casele cvasi-cubiste şi zgârie-norii au devenit emblemele modernismului.

Roger Scrutton afirmă, în cartea sa *Aesthetics of Architecture (1993)*, că modernismul exclude dialogul şi această afirmație a sa mai întâi m-a uimit, dar mai apoi am realizat că avea dreptate.

Acest refuz al dialogului era la început o formă de aroganță, foarte apropiată de ideologia comunistă, care a negat la rândul ei orice altă orientare politică, apoi avea să sublinieze alienarea formală şi socială în care a sfârşit modernismul, devenit dogmatic, deseori dictatorial şi de foarte multe ori autist.

Dar, ca orice deviere, ea nu se perpetuează prea mult. În cyber-high-techul anilor ,80 se simte deja o mai nuanțată elaborare formală, ieşirea din mortificantele unghiuri drepte, eliberarea de sub tirania funcțiunii, reîntoarcerea la o mistică a frumuseții formale. Mai departe, începe Postmodernismul!

Mai ales clădirile publice de expresie modernistă, făcute din oțel şi sticlă, cu pereți- cortină, dar fără fațade clare sau cu deschideri inteligibile nu stabilesc nici o relație viabilă cu vecinii lor. Cel puțin aşa caracterizează Scrutton modernismul iar analiza lui constituie un veritabil aport de analiză conotativă critică la adresa modernismului! Astfel de clădiri exprimă un narcisism extrem şi într-adevăr un total refuz al dialogului!

Sigur că modernismul excesiv a creat o stare de exasperare formală şi de percepție, iar apariția deconstructivismului a fost o reacție de răspuns şi o căutare a unor soluții stilistice de tranziție. Dar reacțiile la modernism au continuat să fie pe măsura curentului: puternice, enorme, atât material cât şi expresiv! Una dintre aceste reacții s-a materializat în expresionism, un sub-curent derivat din reacția artiştilor arhitecți, influențați de avangardă. Era o reacție formală la excesul de linii drepte şi de cutii ori de clădiri buncherizate de care nu mai putea scăpa modernismul. Era un strigăt artistic care cerea reîntoarcerea formelor curbe şi elaborate, bogate formal şi semnificativ, atât de dragi arhitecturii dintotdeauna! Influența expresionismului în destructurarea modernismului a fost fabuloasă, intervențiile formelor distorsionate şi ale liniilor curbe făcând ca toată rigoarea şi rigiditatea modernistă să se înmoaie şi să se transforme încet, dar sigur în ceea ce avea să fie postmodernismul în formele lui cele mai elevate.

53

Acesta este celebrissimul Einstein Tower din Postdam, făcut de Erich Mendelson în 1920, exemplu elocvent al expresionismului acelei perioade. Este o apariție inedită pentru acel moment, dar trebuie să recunoaştem în acest turn simbolismul falic care a devenit tot mai puternic şi tot mai enorm, ajungând prin hiperbolicele turnuri postmoderniste la scară planetară!(Fig.53) În paralel însă cu această deschidere artistică se pregătea producția modernistă de masă, adică expresia cea mai teribilă a proletcultismului arhitectural! (Fig.54 şi Fig.55)

Era o epocă a proletariatului industrial socialist şi cu idealuri comuniste, care îşi găsea cea mai desăvârşită expresie în blocurile de locuințe economice şi egalitariste pe care le propunea modernismul. Teribilă coincidență între ideologie şi arhitectură!

54

55

Era o epocă a proletariatului industrial socialist şi cu idealuri comuniste, care îşi găsea cea mai desăvârşită expresie în blocurile de locuințe economice şi egalitariste pe care le propunea modernismul. Teribilă coincidență între ideologie şi arhitectură! Dar reacții de tipul expresionismului erau deja prezente în adâncul minunat al creativității arhitecturale! Formele distorsionate, ca şi formele organice şi biomorfice apar în expresionism în primele decade ale secolului 20, dar reizbucnesc fantastic în postmodernismul începutului de secol 21.

Odată cu expresionismul avea să fie descătuşata inspirația artistică ce părea să fi înghețat definitiv, zidită în betonul şi oțelul unghiurilor drepte. Scăpată din chingile simetriei restrictive şi a liniilor drepte, arhitectura modernistă evoluează spre sculpturalul postmodernist, trecând prin expresionism ca printr-o etapă de creştere.

Neo-expresionismul s-a clădit pe ideile expresionismului arhitectural, dar arhitecții din anii '50 şi '60 ai secolului trecut îşi puneau deja serios problema relației dintre obiectul de arhitectură şi peisajul natural, problemă care a devenit una dintre temele-cheie ale postmodernismului.

Au renăscut formele sculpturale şi s-a produs acea reinterpretare a naturii, atât de definitorie pentru spiritul postmodernist. (Fig.56)

Neo-expresionismul ţesea, în spatele arhitecturii moderniste care devenise clar socială, o nouă arhitectură, de elită, care avea să facă ieşirea din modernism mai puțin dureroasă şi chiar să îi dea o tentă artistică. Arhitectura organică şi arhitectura aşa-zis brutalista sunt considerate a fi neo-expresioniste.

Din perspectiva mea, arhitectura organică răspunde foarte bine trăsăturilor neo- expresioniste, în timp ce brutalismul nu este decât exacerbarea până la insuportabil a unui modernism pe care o stranie apetență deconstructivistă îl face să se arate ca beton brut şi ca linii şi volume parcă neprelucrate.

Și brutalismul a fost preluat de postmodernism, mai ales pentru că el se pliază pe un soi de vernacular oriental, japonez mai ales, pentru care simplitatea şi epurarea de elemente gratuite e o formulă morală mai mult decât una formală! Brutalismul are un aer ascetic dar şi anumite trăsături greoaie şi greu de suportat.

Nu voi da decât un exemplu: arhitectul brazilian Paulo Mendez da Rocha, laureat al Premiului Pritzker 2006! (Fig.57)

Postmodernismul în arhitectură, ca şi în alte domenii, a apărut mai întâi ca o reacție de respingere, o negare a unui stil prea restrictiv, aşa cum se dovedise a fi modernismul. Dogmatismul modernismului devenise într-atât de terorizant încât apărea ca un fel de Inchiziție stilistică insuportabilă.

Arhitectura postmodernistă îşi are rădăcinile şi sursa de curaj în modernism, iar cele două curente ne apar acum, având o oarecare perspectivă istorică, ca fiind cele două fețe ale aceleiaşi monezi, ca nordul şi sudul, clasicul iconic şi hiperbolicul reformulate în limbajul acestei epoci a vitezei şi a comunicării nelimitate. Postmodernismul apare ca o altă vârstă a modernismului, o altă atitudine, un alt pattern de raportare la lume şi om, la pământean şi cosmic.

Ce este absolut excepțional în postmodernism este curajul de a reinterpreta tradiția şi de a utiliza simbolurile cu o enormă abilitate.

AT&T Headquarters a lui Philip Johnson este mereu citată ca exemplu de postmodernism in nuce, ca şi multe construcții aparținând International Style, care promovează acel model surprinzător şi contradictoriu al unei siluete super zvelte de zgârie-nori cu fațade simple, culminând cu terminații ce par să fie citate ori logouri simbolice ale unor stiluri de altădată, subtilitate de care modernismul nu a uzat niciodată, el preferând adevărul nud şi sinceritatea frustă. (Fig.58)

Ideile fundamentale ale Postmodernismului au fost formulate de Robert Venturi în cele două cărți de referință ale sale : Complexity and Contradiction in Architecture (1966) şi Learning from Las Vegas (1972, reeditată şi completată în 1977). Voi da in extenso un citat dintr-o carte a mea, publicată în 2007 şi intitulată "Postmodernismul, liderii și crizele", în care spuneam:

> "În arhitectura modernistă, forma era dictată de funcțiune, astfel încât se ajunsese deja la o prevalență a funcționalității, în dauna esteticului şi a simbolicului. Arhitectura modernistă, prin apelul făcut la geometrie până la saturație, nu reuşea să mai depăşească excesiva raționalitate şi rigiditate. Refuzul ornamentelor o făcuse să adopte un minimalism formal care era departe de a satisface apetitul pentru complexitate al omului actual şi nu putea răspunde dilemelor şi ambiguităților pe care le cuprinde epoca în care trăim şi care este, tocmai datorită acestor trăsături de complexitate şi contradicție, o epocă postmodernistă. Manifestul mişcării postmoderniste în arhitectură se găseşte în cartea arhitectului american Robert Venturi, intitulată semnificativ "Complexity and Contradiction în Architecture" - Complexitate și contradicție în arhitectură. Publicată pentru prima oară în 1966, cartea face apologia ambiguitatii, prezentand o adevarata teorie a acesteia, promoveaza amestecul de stiluri, valorificarea arhitecturii epocilor anterioare ca şi a arhitecturii vernaculare, indigene, polemizând puternic cu modernismul practicat de imitatorii lui Le Corbusier, imitatori ce au epurat stilul modernist într-atât încât el a devenit insuficient în raport cu marea complexitate a lumii postmoderniste actuale. O altă lucrare de referinţă pentru arhitectura postmodernistă este cartea arhitectului Charles Jenks "The Language of Postmodern Architecture"- "Limbajul arhitecturii postmoderniste", publicată în 1977 şi reeditată, cu un succes fulminant, în 1991. Foarte interesantă în cartea lui Jenks este nu doar teoria de arhitectură şi pledoaria lui pentru postmodernism, ci şi modalitatea în care explică preferinţa pentru termenul de post-modernism, termen care exprimă în acelaşi timp temporalitatea, în sensul în care postmodernismul succede modernismului, dar şi "întoarcerea către tradiţie şi către rolul central al comunicării cu publicul – dat fiind că arhitectura este o artă publică", afirmă Charles Jenks. Prin reconsiderarea principiilor de arhitectură, postmodernismul reuşeşte în domeniul arhitectural să elibereze schemele formale, păstrând stabilitatea dar promovând cu convingere şi flexibilitatea formală şi funcţională, dezvoltând astfel capacitatea de adaptabilitate a construcţiei la solicitările contextuale şi funcţionale." (Maria Barbu – "Postmodernismul, liderii si crizele", 2007)

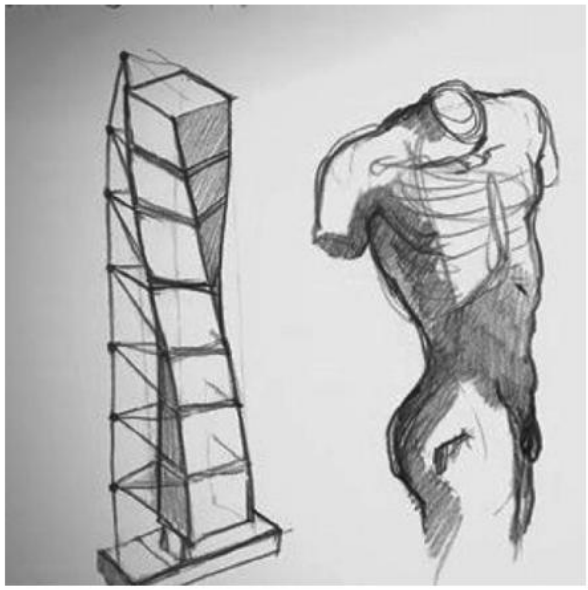
De altfel, Charles Jenks este chiar cel care a creat termenul de postmodernism, Robert Venturi fiind, la momentul apariției cărții sale - *Complexity and Contradiction în Architecture*, încă incapabil de a face acest efort de formalizare conceptuală. El decelează trăsăturile unui curent nou, unui stil arhitectural, fără însă a-l numi în vreun fel, ci face mai mult o teorie a ambiguității în arhitectură!

Trăsăturile postmodernismului în arhitectură privesc: comunicarea semnificațiilor prin forma complexă, nu prin funcțiune; o sensibilitate aparte față de context; reapropierea de ornamente; preferința pentru formele sculpturale; revalorizarea elementelor vernaculare; respingerea rigidității stilistice; armonizarea eclectismului stilistic; emfazarea ambiguității compoziţionale; promovarea materialelor organice; utizarea tehnicilor aşa-numite magice, capabile să creeze efecte savante de trompe-l'oeil; emfazarea spectaculozității arhitecturii antropomorfice; concurența făcută naturii şi formelor acesteia.

Cele trei cuvinte-cheie pentru postmodernism sunt: Ironia, Paradoxul și Contextualismul. Unii dintre cei mai cunoscuți şi mai influenți arhitecţi postmodernişti sunt: Ricardo Bofill, Santiago Calatrava, Norman Foster, Michael Graves, Philip Johnson, Cesar Pelli, Robert Stern, James Stirling, Robert Venturi, Peter Eisenman. Dar foarte mulți dintre ei reuşesc să facă o surprinzatoare sinteză între cele două stiluri, modernist şi postmodernist.

Sigur că desprinderea de modernism nu a fost deloc atât de simplă cum ar putea părea la prima vedere. S-a întâmplat un fenomen fără precedent în îndelungata istorie a arhitecturii, care a cunoscut doar alternanța celor două ordine, cel Hiperbolic şi cel Iconic clasic, dar că ele să coexiste şi să-şi aroge, în acelaşi timp, preeminență stilistică, asta este o noutate absolută.

Dacă, aşa cum spuneam, modernismul ține mai mult de Ordinul Iconic Clasic, el a suferit totuşi modificări prin transformarea însăşi a modernismului în stil de masă. La asta se adaugă modificarea volumetrică, de înălțime şi de masivitate, zgârie-norii fiind clar construcții simbolice ce țin cu mult mai mult de Ordinul Hiperbolic decât de cel Iconic Clasic.



S-a făcut un salt, de la simplu şi uman la complex şi enorm, iar acest fenomen nu a avut niciodată loc într-un atât de scurt timp, aşa cum s-a întâmplat cu modernismul şi postmodernismul. Ironia e o trăsătură clar postmodernistă, ea făcând parte din limbajul postmodernist, din ambiția arhitecturii postmoderniste de a contrazice fără a elimina. Dacă modernismul adoră liniile clare, formele geometrice exacte şi cu o puritate geometrică aproape sufocantă, postmodernismul se joacă, ludicul fiind una dintre trăsăturile sale fundamentale.

Se poate spune aproape orice despre postmodernism, mai ales că a adunat atâtea elemente încât a ajuns inevitabil să strângă şi foarte mult balast stilistic, dar nu se poate spune că are rigiditatea aproape funerară pe care o avea modernismul când ajunsese să se autopastişeze. Clădirile postmoderniste ies din tiparul simplu geometric şi tentează o ecuație de concurență cu natura. Nu e neapărat dovadă de ignoranță a criticilor de arhitectură atunci când o operă postmodernistă este catalogată ca fiind modernistă, ci este mai mult semnul că cele două stiluri s-au apropiat extraordinar şi că cele două ordine aparent incompatibile au realizat o remarcabilă sinteză.

Un exemplu de excepție este Calatrava, care are şi puritatea miraculoasă a liniilor moderniste, dar are şi modelarea formală şi analogia complexă tipic postmoderniste şi care îşi desenează turnurile răsucite după modelul torsului uman, trimițând la personajul central din sculptura care îl reprezintă pe miticul Laocoon şi pe fiii acestuia ucigând balaurul!
(Fig.59 şi Fig.60)

Sigur că ironia postmodernistă exacerbată poate ajunge foarte uşor la kitsch şi formă fără semnificație, dar ăsta este unul dintre riscurile asumate de către arhitecții postmodernişti. Un exemplu de kitsch la scară urbană îl găsim în Las Vegas, fără nici o îndoială, atât în totalitate cât şi în elemente separate.

60

Sau în alte exemple, la fel de uşor de decelat, cum este celebra Plazza d,Italia din New Orleans a lui Charles Moore. Dar oare la Moore e kitsch sau replică ironică? Din nou, o uriaşă ambiguitate, tipic postmodernistă! (Fig.61) Unde altundeva ar putea să încapă nenumăratele turnuri, cu forme din ce în ce mai ingenioase, sfidând orice lege, de la cea a gravitației până la cele geometrice simple, aceste noi apariții arhitecturale care concurează cu biologicul futurist, decât în postmodernism? O putem plasa oriunde altundeva pe Zaha Hadid, de exemplu? (Fig.62)

61

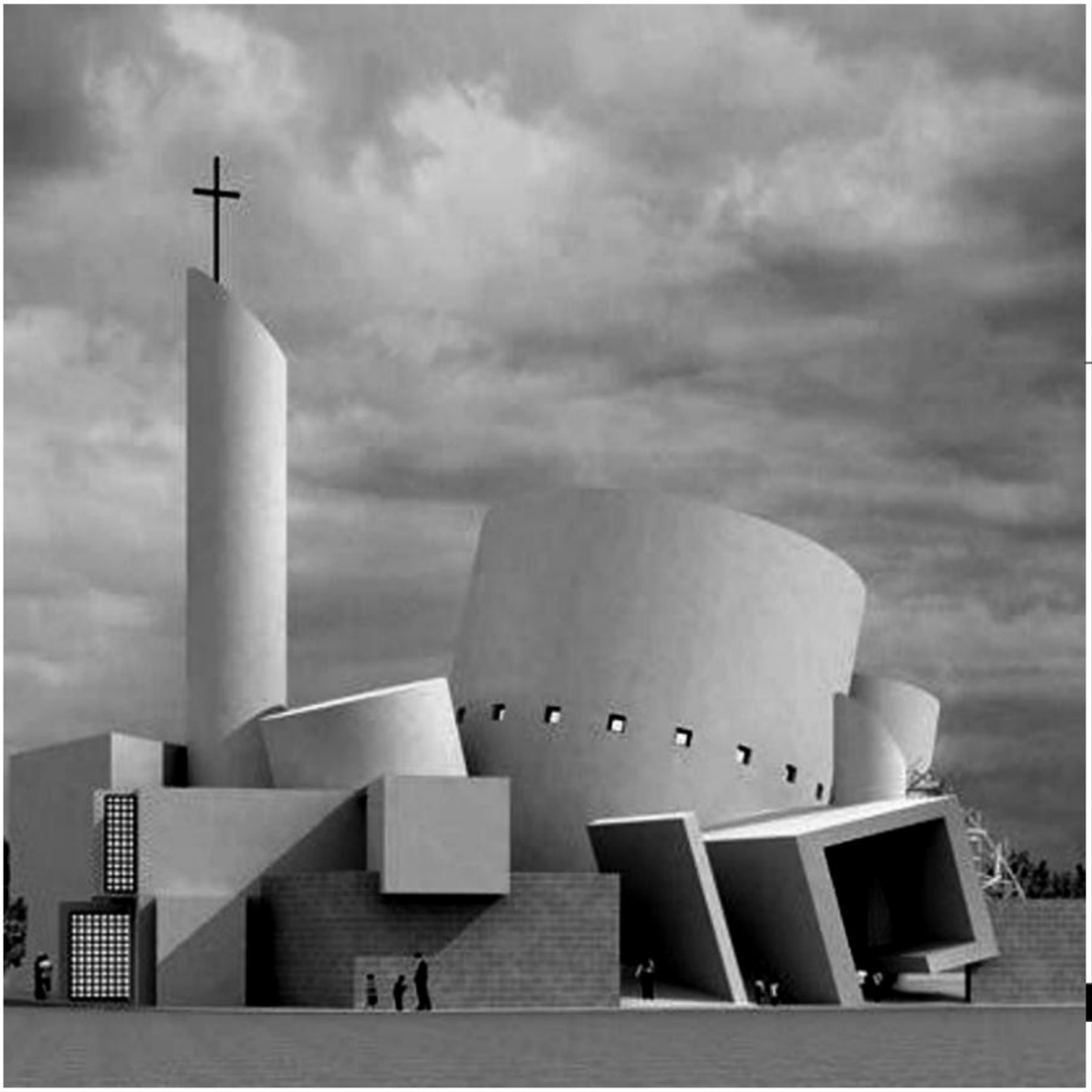
62

Odată înțelese nuanțele semnificative care fac diferența între modernism şi postmodernism, vom putea înțelege cu atât mai bine concepțiile fundamentale din care au derivat cele două mari curente. Modernismul a derivat din socialismul şi comunismul revoluționar, din acea concepție egalitaristă, care, pe structura de bază a creştinismului, a construit comunismul ateu.

Asta pe de o parte, de aici derivând cartierele-dormitor şi blocurile enorme de locuit, făcute parcă pentru o masă proletară destul de pauperă ca să nu-şi poată permite case individuale, dar suficient de conştientă de forța proprie să vrea să locuiască în ansambluri- mamut. Modernismul a mai adăugat la acest cult al proletarului cultul abstracției geometrice formale, pe care industria avea să îl impună produselor tehnice, tehnicismul acesta formal făcând celebritatea modernismului, dar şi ucigându-l la un moment dat. Iar a treia şi marea direcție ideologică şi formală a modernismului a fost dată de atitudinea de avangardă față de arhitectura elegantă şi plină de decorații, de refuzul istoriei şi al tradiției, acest refuz fiind însă una dintre formulele tot de sorginte revoluționară care s-a impus atunci şi în sfera politică şi socială.

Posmodernismul este însă curentul artistic al unei elite care refuză sărăcia de limbaj şi rigiditatea ce luase locul rigorii, refuză proletcultismul şi vrea să se reîntoarcă, pe o altă spiră a evoluției formale, la izvoarele modelatoare ale arhitecturii de expresie majoră. Postmodernismul decelează ce este mai valoros în modernism şi îl păstrează, dar deschide larg porțile limbajului formal care admite luxul şi detaliile ornamentale, care acceptă complexitatea ca pe o formă fundamentală a expresiei sale stilistice şi face din competiția cu natura, ca şi din ironia şi abilitatea ludică armele de elecție ale propriului său limbaj.

La asta se adaugă simbolistica bogată a culturilor locale, a vernacularului şi extravagantului. Ori, semiotica limbajului arhitectural are obligația de a cunoaşte aceste lucruri, aşa cum are obligația intelectuală de a cunoaşte posibilele analogii cu teoriile sociologice, psihologice, proxemice ori retorice care pot îmbogăți enorm aria analizei conotative, atât de importantă pentru o analiză semiotică bogată, profundă şi cu adevărat semnificativă.



PALIERUL SPIRITUAL - SIMBOLIC

Palierul Spiritual-Simbolic presupune cunoaşterea culturii şi artei locului, a spiritualității şi a tradițiilor, de aceea acest palier poate interfera puternic cu ceea ce am numit palierul cultural-tradițional.

Pentru analiza semiotică a arhitecturii pe acest palier expresiv trebuie să avem în vedere doctrinele şi dogmele religioase, modelele spirituale, fie ele populare sau culte, modelele spiritual- morale sau idolii personalizați şi tipul de influență a acestora asupra universului spiritual, simbolistica fundamentală, originară, ca şi simbolistica adăugată prin împrumuturi culturale, modelele şi concepțiile constructive, ca şi păstrarea semnificațiilor şi simbolurilor locului.

Este obligatorie cunoaşterea simbolurilor apropriate ale culturii locale şi comparația cu marile simboluri culturale din istoria culturii şi civilizației universale. Limbajul arhitectural este un limbaj artistic, deci împarte totalitatea motivelor şi simbolurilor artistice cu celelalte arte şi merită studiată interferența semnificațiilor care se produce în actul artistic, tot astfel cum trebuie înțelese miturile şi modelele exemplare ale locuirii şi ale înțelesurilor simbolice cu ecou pregnant în psihologia individuală şi colectivă a unor modele constructive fundamentale.

Decodificarea simbolică a arhitecturii este unul dintre cele mai interesante, mai pasionante şi mai pline de satisfacții demersuri intelectuale. Prin această analiză se pot identifică şi specificitățile arhitecturii locului dar şi confluențele culturale şi spirituale, religioase şi psihologice.

Se poate dezvălui nucleul ascuns al ideii inițiale, al inspirației prime care a fost în mintea arhitectului şi se pot adauga operei respective nenumărate alte orizonturi de interpretare posibilă.

Obeliscul de exemplu face parte din simbolistica puterii şi a relației cu cerul, fie el cosmic sau divin, iar acest conținut simbolic este păstrat şi perpetuat încă din străvechime, din care a preluat forța energetică şi spiritualitatea fundamentală, simbolul fiind astăzi la fel de intens semnificativ ca şi obeliscul egiptean!

Obeliscul din Place de la Concorde din Paris, adus de Napoleon chiar din Egipt, ca simbol al puterii imperiale şi amplasat în inima Parisului, în acea inimă a Parisului care, prin piramida de sticlă din curtea Palatului Louvre, a mai primit încă un simbol egiptean major. Se doreşte oare transformarea capitalei franceze într-un loc spiritual în care simbolistica solară şi a puterii egiptene să schimbe energia şi paradigma culturală a locului? Tot ce este posibil! (Fig.64)

Nu este deloc întâmplător că un obelisc egiptean autentic a fost adus de Napoleon la Paris, sau că la Roma întâlnim nenumărate piațete care au în centru un obelisc. Nu putem ignora faptul că la Roma există o uluitoare abundență a acestui tip de simbolism, dat fiind că avem a face cu

64

65

capitala celui mai mare imperiu al lumii, Imperiul Roman, care a fost cândva simbolul puterii cvasi-planetare, atât de râvnită în zilele noastre.

Numai Imperiul Roman a fost cel care, asemenea marelui Egipt, a lăsat o moştenire colosală. Dar, dacă Egiptul a lăsat o moştenire de civilizație şi de spiritualitate, Imperiul Roman a lăsat o moştenire de leadership şi de strategie militară genială. Totul era centrat deci în mod firesc pe simbolistica Puterii! (Fig.65 şi Fig.66)

66

Tot aşa cum este extrem de semnificativă existența obeliscului la Vatican, în Piața catedralei San Pietro, pentru că Biserica Catolică este o Putere spirituală mondială, poate cea mai mare de pe planetă, ea având peste trei miliarde de supuşi credincioşi! Cum se împacă însă acest simbol al Puterii laice cu pretențiile de Putere spirituală a Bisericii Catolice, asta este o altă problemă. (Fig.67)

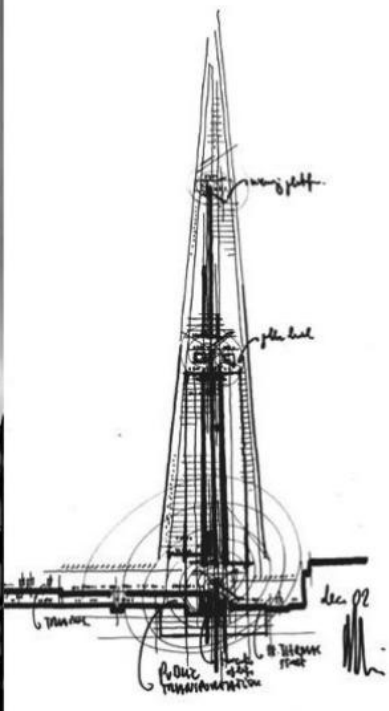
Persistență acestui simbol atât de puternic, atât de pregnant, este cu totul excepțională, ea sfidând mileniile şi reapărând în forma terminală a atâtor zgârie-nori din zilele noastre. Cei care înțeleg forța simbolismului arhitectural înțeleg şi pot să explice persistența excepțională a unuia dintre cele mai importante simboluri ale lumii, prin conținutul fundamental, de simbol masculin, care trimite la tradiția formală străveche a falusurilor sacre, ca emblemă a Divinității. Obeliscul este şi simbol dominant, simbolul Puterii, atât spirituale cât şi fizice, ori politice. Dacă privim cu atenție imaginea

68

clădiri Empire State Building vom reuşi să decodificam imediat semnificația acestui zgârie-nori, care exprimă profilul şi aspirațiile unei noi puteri planetare. (Fig.68)

În turnul Glass Tower din Londra, Renzo Piano face un fel de obelisc-săgeată, părând să fie un gest amenințător către cer, un fel de fecundare inversă decât în mitologiile vechi! Remarcabil este faptul că tocmai asta se urmărea şi prin construcțiile de zgârie-nori, o demitizare a cerului sau o inversare ori o deformare a semnificațiilor Divinității pozitive şi o reformulare a Puterii ca agresivitate potențial-demonică. (Fig.69)

69



Oricum aceasta este una dintre variantele de interpretare posibilă a obeliscului reapărut în simbolistică arhitecturală a turnurilor de azi şi a zgârie-norilor în general. Chiar şi în arhitectura catedralelor gotice putem decela acest simbol, interpretabil poate ca luptă a Binelui cu Răul, a lui Dumnezeu cu Diavolul! (Fig.70)

Este posibil ca goticul să se fi raportat la simbolistica solară a obeliscului aşa cum apărea ea în mitologia egipteană şi babiloniană, în sensul de zeitate supremă. Din nefericire, solaritatea acestui simbol a suferit mutații considerabile prin preluarea sa de către simbolistica ocultă a zoroastrismului şi a cultului lui Baal. Irumperea în epoca noastră a acestei simbolistici este interpretată de unii exegeți ca o formă de îndepărtare de creştinism şi o reapropiere de păgânism şi magie, interpretare justificată de însăşi deschiderea spirituală operată de New Age, concepție şi spiritualitate împărtăşită de unii reprezentanți notorii, atât ai Modernismului cât şi ai Postmodernismului.

Spiritualitatea New Age este cea care a readus în atenția publică o multitudine de concepte şi simboluri culturale şi spirituale străvechi, uitate, ocultate sau ignorate, care reuşesc să facă deja o concurență aprigă spiritualității creştine. Spiritualitatea creştină este una pe care de altfel de multe ori şi-o subsumează New Age-ul, pentru că mitul cristic seamănă foarte mult cu cel al lui Osiris cel sfâşiat, al lui Mythra sau al regelui Hiram, cel preaslăvit în Masonerie.

Totul a început odată cu Revoluția franceză şi Iluminismul, a continuat cu socialismul utopic şi comunismul şi a izbucnit magnific în curentul larg new-age-ist. Încă de la vremea construirii turnului Eiffel se ştia de readucerea în prim-plan a cultului solar păgân. De altfel, privit cu atenție, chiar Turnul Eiffel se poate decodifica ca o reinterpretare a simbolisticii falice a obeliscului! (Fig.71)

72

Între timp însă, mapamondul s-a umplut, şi nu la întâmplare, de turnuri din ce în ce mai înalte, mai hiperbolice, mai gingantice, constituind în sine o hartă ori un desen simbolic al unei planete şi al unei umanități dinnou supuse zeității solare şi repătrunsa de un misticism ocult. Turnurile răsucite în spirală de burghiu, cum a făcut şi Calatrava, sau cele în rotire dinamică (rotating towers) sunt parcă imaginea acestei devieri simbolistice şi exprimă extrem de sugestiv în material ceea ce s-a produs în inefabilul spiritual. (Fig.72 şi Fig.73)

Am mai afirmat şi susțin cu tărie că zgârie-norii, chiar de la apariția lor, ca şi actualele hiper înalte turnuri care au fost presărate pe mapamod, fac trimitere la acelaşi tip de simbolistică magică şi ocultă, că şi cum s-ar dori refacerea unui simbol enorm pe suprafața planetei, vizibil din cosmos, care să comunice cine ştie ce mesaj inițiatic.

73

Pe cât de uşor s-a ajuns la hiperbolicele Turnuri Petronas (Kuala Lumpur), tot aşa s-a ajuns şi la multitudinea de turnuri cu cele mai variate interpretări ale falusului solar al lui Baal sau a obeliscului de sorginte egipteană. (Fig.75)

În paranteză fie spus, am găsit pe internet, la simbolistica lui Baal, o imagine foarte sugestivă, care merită redată, tocmai pentru a corobora toate posibilele interpretări simbolice, atât de fertile pentru analiza semiotică. (Fig.74)

Despre simbolistica marelui simbol formal care este *piramida*, am vorbit îndelung la palierul istorico-religios.

MANIPULAREA SIMBOLICO - RETORICĂ

Într-un remarcabil studiu al lui James Ackerman, dedicat arhitecturii făcute de Michelangelo, este spus un mare adevăr şi anume că, în diverse epoci istorice, centrele spirituale ale epocii au devenit locurile cele mai potrivite pentru dezvoltarea unei arhitecturi care a devenit un reper major şi inconturnabil. Între arhitectura unui mare oraş şi istoria culturală a acestuia este o strânsă legătură. Aşa se întâmplă cu Atena, Roma, Florența, Madrid, Paris, New York, Chicago, Tokyo şi altele. Și asta, trebuie să spunem, tocmai din cauză că arhitectura poate defini modelul cultural sau îl poate exprima în modul cel mai concludent şi mai larg acceptat.

Studiul lui James Ackerman afirmă deasemenea că însăşi imaginea şi percepția arhitecturii a fost schimbată prin experimentele arhitecturale şi retorice pe care le-au permis condițiile oferite de aceste metropole, care şi-au făcut şi îşi fac un titlu de glorie din a găzdui cele mai extraordinare opere de arhitectură! Arhitectura este o formă de expresie artistică foarte costisitoare şi când o mare imaginație creatoare întâlneşte valoroasa tradiție culturală a unui mare oraş, atunci apar cele mai spectaculoase şi mai remarcabile opere de arhitectură şi asta pentru că mediul valoric- cultural şi geniul artistic pot beneficia în asemenea condiții şi de mari sume de bani investite în realizările arhitectonice.

Sigur, cu condiția ca societatea să îşi permită asemenea lux, iar decidenții administrativi şi politici să fie oameni care înțeleg actele de cultură nu numai în bani, ci şi în imagine semnificativă şi în expresie artistică valoroasă!

Aceste condiții se referă la realizarea celor mai înalte performanțe formale în arhitectură, realizări care permit deasemenea cele mai intense experiențe retorice şi formal- simbolice, pentru că arhitecții îşi găsesc libertatea de expresie şi îndrăzneala artistică.

Libertatea arhitecților este formulată specific, ei nefăcând parte din categoria artiştilor creatori de artă pură, poeți, muzicieni, pictori, care se pot retrage în turnul de fildeş al propriei opere şi să îşi oglindească fâra intruziuni externe dimensiunile propriei personalități creatoare creînd opere care să fie la momentul creației în completă contradicție cu epoca şi abia mai apoi, posteritatea să le confere valoare şi să le valideze viziunile.

Arhitecții însă nu prea pot fi în contradicție cu epoca, ei sunt vectorii acesteia, cei care exprimă şi coaguleaza în forme arhitecturale spiritul epocii, concepțiile şi atitudinile acesteia, simbolistica şi trăirile individuale, colective şi sociale. Relația dintre arhitectură şi cultură este la fel de strânsă ca şi cea dintre arhitectură şi civilizație, pentru că civilizația e definită şi de mijloacele materiale şi tehnologice, tot astfel cum este şi arhitectura, care-şi susține de foarte multe ori retorica formală prin realizările tehnologice ale epocii.

Retorica arhitecturală din epoca actuală se datorează în cea mai mare măsură unei importanțe fantastice şi a unui impact fabulos pe care l-a căpătat retorica limbajelor vizuale folosite de mass media şi de schimbarea de perspectivă pe care a reuşit-o retorica vizuală în mintea privitorului, transformând conceptul de adevăr în mult mai uşor palatabilul verosimil, verosimilitatea ieşind complet din categoria cunoaşterii şi trecând în aceea a re-cunoaşterii, vizuale ori formale.

Verosimilitatea reduce totul la nişte patternuri recognoscibile şi validate de trăirea personală sau de cea colectivă, fără a avea legătură directă cu adevărul conținuturilor. În acest fel se produce atât o deviere a schemelor cognitive, gândirea însăşi fiind afectată de acest proces, cât şi o deviere morală. Tot ce recunoaşte privitorul ca fiind verosimil devine şi adevărat, prin utilizarea unei retorici manipulatoare.

Setul de trăsături calitative adevărat/fals din analiza semiotică a arhitecturii devine, sub presiunea retoricii arhitecturale actuale, verosimil/ neverosimil, mai ales după apariția unei arhitecturi de mare spectacol în retorica formală a turnurilor apărute peste tot în lumea de azi.

Utilizând o retorică arhitecturală din ce în ce mai spectaculoasă, arhitecții şi designerii s-au trezit în situația de a trebui să facă eforturi de expresie din ce în ce mai mari pentru a satisface un apetit din ce în ce mai greu de satisfăcut pentru imaginea hiperbolică, spectaculară, fascinantă, mirobolantă. În aceste condiții, analiza semiotică a limbajului architectural nu poate eluda importanța şi impactul din ce în ce mai mare pe care îl are retorica asupra spațiului architectural şi asupra consumatorului ori privitorului de arhitectură!

Exacerbarea fără precedent a retoricii arhitecturale pune în dificultate atât analiza estetică cât şi analiza semiotică ori analiza poetică a arhitecturii, pentru că elementele folosite adeseori sunt, din punct de vedere simbolic, fie dilematice ca interpretare, fie cu un conținut deformat şi scos din contextul cultural, spiritual ori formal căruia îi aparțin.

Într-o anume disperare determinată de căutarea efectelor retorice de super-persuasiune, arhitecții s-au întors la formele biologice, preferând ca spectacularul formal, adică retorica hiperbolizarii, să fie îndatorată enorm realizărilor tehnologice de ultimă oră! Ceea ce era oricum inevitabil.

Putem conchide spunând că în arhitectura de azi prevalează retorica puternic formală şi materială, în timp ce în arhitectura mai veche era mai intensă retorica spirituală şi cea contextuală. Simbolistica lumii de azi permite asemenea exacerbări formale, iar revenirea la Ordinul Hiperbolic nu face decât să întărească, înpercepția consumatorului de arhitectură, însăşi nevoia de hiperdimensionare şi de suprasaturare simbolico-iconică !

FORMĂ, FUNCŢIUNE, CONTEXT şi Semnificaţie

În arhitectură, forma se prezintă sub două aspecte esențiale. Primul aspect este acela al formelor arhetipale sau fundamentale, care apar în obiectele de arhitectură din toate timpurile. Arhetipurile formale sunt cele mai perene şi cele care permit chiar şi unui ochi neavizat să deceleze o construcție ca fiind arhitectură şi nu un conglomerat aleatoriu de materiale. Formele arhetipale sunt prezente în analiza semiotică a arhitecturii ca simboluri formale arhetipale. Felul creativ în care arhitectul le utilizează şi le emfazează este cel care dă analizei semiotice posibilitatea de a le surprinde bogăția de semnificații şi să dezvăluie intențiile stilistice ale autorului.

Există şi interpretarea conform căreia elementele formale arhetipale ale arhitecturii sunt de fapt elementele fundamentale, adică pereții, acoperişul, coloanele, podeaua, deschiderile, ceea ce este corect, atât fizic cât şi în sensul în care formalul arhetipal este formalul simbolic!

Pentru că este suficient să schițezi câteva elemente simbolice cum sunt cele enumerate mai sus ca să coagulezi deja semnificația unei case, a unui edificiu. Un pătrat cu un triunghi deasupra şi nişte decupaje dreptunghiulare sau nişte linii verticale şi un semicerc, toate acestea fac parte şi din geometria sacră arhetipală şi din geometria formală a arhitecturii.

Tot ele sunt cele care coagulează cel mai rapid schema simbolică a unei compoziții arhitecturale.

Al doilea aspect formal al arhitecturii îl reprezintă formele decorative sau ornamentale, adică acele elemente formale care pot să lipsească fără să

pericliteze în mod esențial construcția, dar a căror prezență şi armonie sau dizarmonie dă coloratură de stil limbajului arhitectural.

Am utilizat aici termenul decorativ în sensul în care era folosit încă de Aristotel şi mai târziu de Vitruvius ca decorum, adică element apropriat scopului edificiului respectiv, dar punându-l în ecuație cu termenul ornamental devine deja un surplus, ceva care poate fi utilizat în sens retoric, stilistic.

Dacă formele fundamentale intră categoric în relație directă cu funcțiunea, formele decorative sau ornamentale sunt oarecum independente de această servitute.

Se ştie că până la funcționalismul doctrinar al modernismului, problema funcțiunii nu intra în nici un fel în estetica arhitecturii, tot aşa cum nu se punea problema elementelor tehnologice constructive în analiza estetică a unei opera de arhitectură.

În analiza frumosului arhitectural, esteticienii mai întâi şi semioticienii după aceea, au luat şi iau în considerație, cel puțin pentru analiza semiotică denotativă, elemente legate de formă, proporții, armonii şi corelații între elemente, suprapuneri de limbaje şi de semnificații, eludând însă foarte multe elemente funcționale, contextuale şi chiar simbolice şi retorice, fără de care nici un fel analiză nu mai poate fi una semnificativă. Semiotica recuperează însă acest deficit prin analiza conotativă.

Sigur că au existat şi momente de revelație, în care relația dintre expresivitatea formală, semnificația simbolică şi realitatea concretă s-au dezvăluit într-un mod spectaculos. Dacă în teorie forma şi funcțiunea pot fi analizate separat, în realitatea concretă relația dintre formă şi funcțiune este practic inseparabilă şi indestructibilă. Rolul lor însă poate fi diferit. Pot avea o pondere egală, dar există numeroase cazuri în care forma şi funcțiunea au o pondere diferită.

Dacă în modernism funcțiunea prevala categoric asupra formei, în arhitectura actuală, mai mult decât în orice altă epocă, există o asemenea enormă emfazare retorică a expresivității formale, în spirit postmodernist, încât funcționalitatea pare că aparține mai mult aleatoriului.

Funcțiunea poate ajunge şi în situația de a dicta forma, participând direct la expresivitatea retorică a acesteia, aşa cum se întâmpla în arhitectură modernistă, sau capătă mai mult un accent secundar, regăsindu-se în culisele obiectului de arhitectură, ca în postmodernism, iar analiza

denotativă nu are voie să eludeze acest aspect, nivelul funcționalității fiind extrem de important în orice analiză a arhitecturii, fie aceasta estetică, semiotică sau poetică.

În Poetica arhitecturii, am afirmat că există cinci niveluri obligatorii de referință: nivelul materialității, nivelul funcționalității, nivelul contextualității, nivelul estetic şi nivelul poetic. Din aceste cinci niveluri decelabile într-o analiză, trebuie să spunem că primele trei sunt utilizate de analiză semiotică denotativă, pentru că se referă la elementele fundamentale ale limbajului arhitectural şi a felului în care acesta răspunde la o realitate dată, într-un mod creativ particular, în timp ce ultimele două niveluri țin desigur de analiza conotativă, pentru că ele aduc în prim plan elemente de percepție şi receptare, de trăire şi interpretare a arhitecturii, care țin de cel care contemplă şi care depind eminamente de nivelul de cultură al acestuia.

Am apreciat că nivelul poetic este superior celui estetic, pentru că nu se raportează doar la frumusețea formală ci şi la conținuturile spirituale şi la trăirile sublime, ce nu pot fi explicitate de estetică.

Dacă ne referim însă la nivelul oarecum ingrat al funcționalității, din perspectiva analizei semiotice însă, funcționalitatea nu mai apare neapărat ca participantă directă la formularea retoricii formale ori simbolice, ea coroborându-se cu elementele tehnologice, împreună cu care reuşeşte să susțină, dar în subsidiar, formularea expresivității. Cu excepția arhitecturii sacre sau a celei administrative.

Am putut regăsi, tot în subsidiar, funcționalitatea atunci când am definit cele cinci sfere, configurate de spațiul arhitectural.

Şi totuşi, în realitatea curentă, funcționalitatea apare oarecum în prim-plan, intrând însă în ecuație cu elementul economic şi financiar, care sunt extrinseci arhitecturii. Dar nu trebuie uitat faptul că funcțiunea este de foarte multe ori, ca să nu spun întotdeauna, cea care determină în mod fundamental conceptul creativ al unei opere de arhitectură, fiind dealtfel element intrinsec al acesteia.

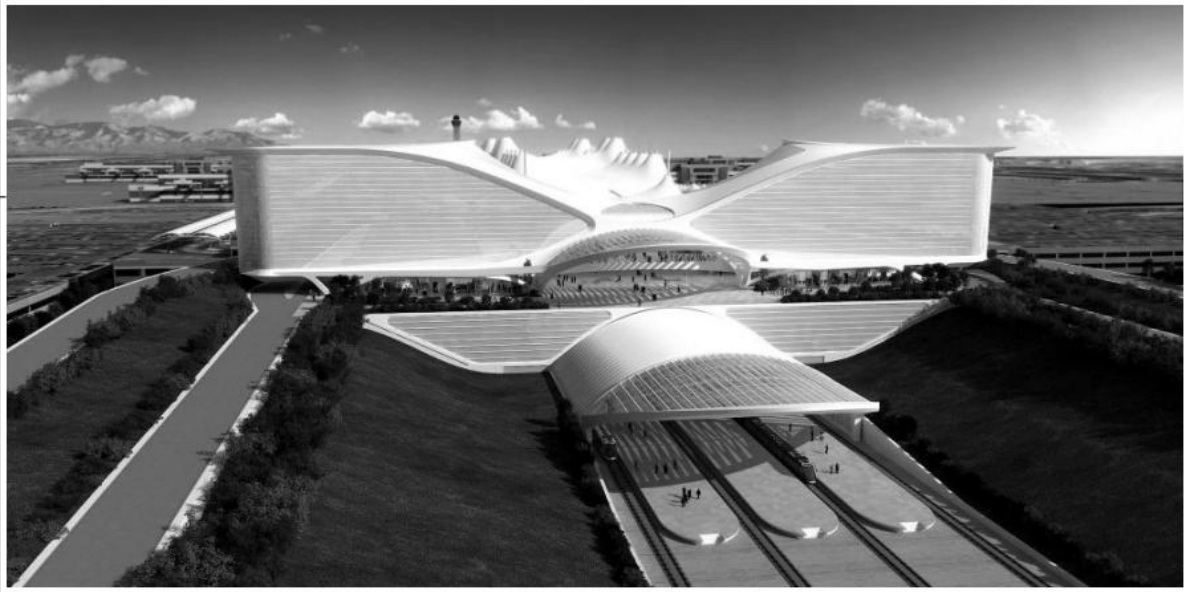
Chiar şi pentru un magician precum Calatrava, e o diferență vizibilă între o gară şi un aeroport, ceea ce subliniază magnific valoarea funcțiunii! Sigur că în forma gării vom remarca prezența elementelor

78

formale simbolice, specifice universului arhitectural al acestui creator, obsesia coastelor, care trimit la miticul Leviatan şi la eroicul Iona, omul care reuşeşte să iasă din pântecele monstrului! Superbă metaforă! La aeroport însă vom găsi şi aripi! . (Fig.78 şi Fig.79)

Aici intervine legătura, de data aceasta directă, între funcționalitate şi inspirație, iar inspirația, adică ideea inițială a unui proiect, este baza conceptului. Asta se ştie şi trebuie acceptat că atare. În nici un caz nu putem eluda creația, arhitectura fiind, înainte de orice, o artă ce are la bază un act creator, care constituie nucleul însuşi al conceptului. Nivelul estetic al interpretării unui obiect de arhitectură priveşte tocmai această dimensiune creativă, artistică, în timp ce nivelul poetic priveşte trăirea.

79



Atunci unde situăm analiza semiotică? Aşa cum afirmam şi anterior, cred că analiza semiotică trebuie să aibă în vedere toate celelalte niveluri, pe care le parcurge în cadrul acelei părți care defineşte analiza denotativă. În cadrul acesteia trebuie văzut şi materialul şi funcționalul şi contextualul, ca şi elementele compoziționale care răspund acestora.

Abia în partea de analiză conotativă sunt decelate modalitățile estetice în care autorul a răspuns la cerințele obiective şi impactul intelectual şi estetic al respectivei realizări artistice.

Și, desigur, tot în analiză conotativă intră şi poetica, trăirea pe care o induce respectiva operă de arhitectură în privitor şi, tot aici, se fac analogiile pe care cel care face analiza le are în funcție de propriul său univers intelectual şi cultural, în funcție de propria personalitate şi competență. Tot aici se face analiza retorică şi simbolică, desigur în funcție şi ea de ariile accesibile celui care analizează !

Scriam în paginile anterioare despre înlocuirea conceptului de adevăr cu cel de verosimil, fapt care a dus la devieri de interpretare a tuturor artelor, inclusiv a arhitecturii. Dacă moderniştii făceau apologia adevărului în arhitectură, accentuând pe o anume sinceritate frustă în utilizarea materialelor şi pe relația directă care se stabilea între formă şi funcțiune, eludând elementul de expresivitate estetică, devenită superfluă, postmoderniştii au negat acest adevăr de tip modernist, ignorând faptul că adevărul mai înseamnă şi semnificație şi conținut intelectual, moral şi spiritual.

Ei au înlocuit pur şi simplu adevărul cu unui obiect de arhitectură. În paginile anterioare, am făcut analiza relației dintre semiotică şi teoria proxemică, care înseamnă acceptanța sau non-acceptanța unei apropieri, de persoane sau obiecte şi am accentuat faptul că pentru opera de arhitectură proximitatea, sau contextul, este o condiție esențială.

Contextul îl face pe arhitect să îşi lărgească aria de analogii şi chiar inspirația să preia ecourile formale, dar şi tradiționale, istorice ori spirituale ale unui sit anume, ale unui context aparte !

Care e diferența de semnificație în funcție de diferențele de raportare la material, la funcțiune, la context? Sunt diferențe semnificative. În funcție de material de exemplu, semnificația poate fi una specială sau una comună.

Când Frank Gehry a învelit Muzeul Guggenheim din Bilbao în titanium, nu cred că a fost doar pentru că materialul este hiper-rezistent, ci pentru că hiper-rezistenţa titaniumului transformă acest muzeu într-o corabie ideală, care va străbate eternitatea, purtând în pântecele ei operele de artă care, deşi pieritoare ca material, sunt eterne ca valoare! (Fig.77 şi Fig. 80)

În raport cu funcțiunea, am dat cele două exemple din opera lui Calatrava, gara şi aeroportul, unde frumusețea formală se construieşte pornind de la un nucleu conceptual, în care funcționalitatea este definitorie.

Locuințele îşi axează frumusețea formală pe un concept în care locuirea ca definire psiho-socio-filosofică şi existențială se suprapune cu funcțiunea, în aşa fel încât arhitectul poate interveni în însuşi modelul de viață al celor care vor locui în respectiva casă, îmbogățind-o şi dându-i valențe estetice, culturale şi spirituale superioare.

O casă modernistă minimalistă îşi obligă locatarii să îşi remodeleze existența într-o direcție de epurare şi de purificare gestuală, iar conceptul de locuire într-o astfel de casă pune problema unor raporturi severe, serioase şi pure cu propriile habitudini şi cu propria existență. Se simte aici sobrietatea japoneză şi modul de viață auster şi riguros! (Fig.81)

81

Îmi place această puritate aproape monahală a spațiilor, care fac din definirea celor cinci cercuri despre care vorbeam într-un capitol anterior să se redefinească, sfera personală fiind atât de perfect epurată şi de sobră, încât pare imposibil să se întâmple ceva lipsit de morală în astfel de spații!

Iar în raport cu contextul, este clar că într-un fel se configurează o operă singulară, cum este o vilă sau chiar o clădire sacră, care nu se raportează la context decât în mod excepțional, în timp ce clădirile laice fac asta permanent.

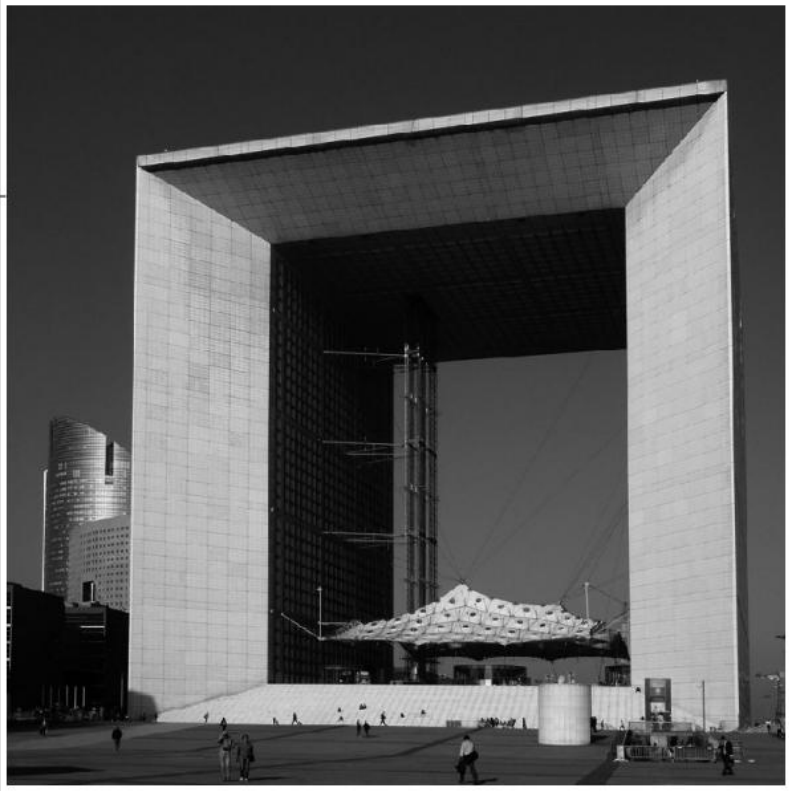
În ce fel se poate raporta la context arhitectura sacră? Poate la natura văzută ca şi context, aşa cum face Tadao Ando cu Biserica Luminii (Church of the Light) din Osaka. Numai o inspirație divină îl putea conduce pe Tadao Ando spre o asemenea perfecțiune! Atâta puritate, atâta desăvârşire emană această operă de arhitectură, încât simți cu adevărat că acea cruce făcută din Lumină este Prezența Divină! (Fig.82)

82

Criteriul contextului funcționează mai ales în textură urbană, şi e sigur că Pei a ştiut ce înseamnă a pune o piramidă de sticlă în mijlocul Parisului, dar a vrut să şocheze pe de o parte şi să atragă atenția asupra unui monument ce se încărcase de tristeți vetuste, cum era cazul Palatului Luvru. (Fig.82)

Când a fost conceput cartierul La Defense s-a simțit nevoia unei prudențe față de imaginea definitorie a Parisului şi a fost construit ca o alveolă separată a marii metropole, de care este separat prin Marea Poartă, sau Marele Arc, ca şi când această ar face trecerea dintre două universuri diferite, ceea ce, în bună parte, chiar este adevărat! (Fig.83)

Sunt două istorii diferite, două stiluri diferite, două imagini ale umanității!



REGNI CAELORVM TV ES PETRVS ET SVPER

CUVÂNT de ÎNCHEIERE

Aşa cum am putut vedea din demersul intelectual pe care îl face această carte, prin intermediul analizei semiotice putem activa un întreg univers de referinţe şi analogii culturale, dezvăluind semnificaţii simbolice, conotaţii tradiţionale şi conţinuturi stilistice ale operelor de arhitectură, aşa cum parcă nici o altfel de analiză nu o poate face.

Tocmai în această excepţională bogăţie referenţială constă valoarea analizei semiotice, care depăşeşte simpla abordare critică, reuşind să pună analizele de arhitectură în circuitul filosofic al celor mai profunde idei, făcând ca referinţele critice şi teoretice de arhitectură să se dezvolte continuu, ramificându-şi constant aria de referinţe filosofice, culturale, artistice, spirituale, ideale.

Semiotica arhitecturii concurează extrem de puternic şi de performant cu ceea ce se numeşte mai nou Filosofia analitică a arhitecturii, dar, aşa cum am şi menţionat în mai multe rânduri, Semiotica a devenit o ramură a filosofiei, prin meritul excepţional a doi filosofi americani, Charles W. Morris şi Charles S. Peirce, care au transformat-o din ştiinţă lingvistică în ştiinţă filosofică, punând-o alături de Estetică.

Semiotica poate face faţă ca ramură a filosofiei atâta timp cât se străduieşte să analizeze şi să decodifice limbajul complex al artei ca pe un limbaj simbolic şi semnificativ, ale cărui conotaţii pătrund adânc în toate dimensiunile filosofice ale gândirii, cunoaşterii şi creaţiei.

Estetica a fost încă din Antichitate cea care a făcut legătura între Artă şi Filosofie, acum i se adaugă Semiotica şi îndrăznesc să spun că ceea

ce poate decodifica analiza semiotică într-o atât de complexă artă cum este cea a arhitecturii, nici nu putea să o facă mai bine fără să fi avut şi dimensiunea filosofică.

Dacă prin intermediul Semioticii putem înțelege la un nivel mai înalt arta arhitecturii, istoria arhitecturii şi conținuturile simbolice înseamnă că scopurile noastre au fost atinse.

Fiind o artă totală, dar având în acelaşi timp şi legătura cea mai strânsă cu viața concretă, cu societatea şi epoca istorică, atât cu civilizația materială cât şi cu dimensiunea culturală, arhitectura nu se adresează doar minții, ori sentimentului, ci modelează existența individuală şi colectivă, îmbogățind-o cu semnificații pe care altfel nu le-ar avea.

Arhitectura pare să fie capabilă de a lega nevăzutul inefabil al inspirației cu vizibilul locuirii, făcând din existența noastră un parcurs sublim, sau dimpotrivă un calvar al banalității ori o tortură a unui concret grobian şi simplist.

Saltul de civilizație al ultimului secol şi achizițiile tehnologice spectaculare ale începutului de mileniu trei au transformat arhitectura, punând-o în situația de a relaționa într- atât de strâns cu societatea, încât expectanțele individuale şi cele colective o obligă la răspunsuri din ce în ce mai complexe.

Umanitatea, în întregul ei, pare să se aştepte ca arhitectura să se constituie într-un fel de scriere gigantică pe întregul mapamond, ceea ce a făcut să reînvie şi să țâşnească, în mod neaşteptat pentru unii, coagulări gigantice. Arhitectura transcende individualul şi naționalul, pentru a tenta expresia la scara planetei, pentru a semnaliza în cosmos că aici s-a reluat noul Ordin Hiperbolic!

Pierdut în autoreverie, omului de azi nu-i mai rămâne decât să îşi înțeleagă condiția redimensionată şi prin arhitectură şi prin noul univers apărut în viața lui, ca o buclă existențială, chiar dacă e iluzorie, virtualul, şi să facă din propria sa existență un parcurs exemplar.

Dacă putem concepe arhitectura ca filosofie, atunci trebuie neapărat să o înțelegem ca pe o filosofie a libertății, a afirmării de sine a omului pur şi descătuşat de robia dogmelor care îl țin de milenii la dimensiunea măruntă a firului de nisip.

Visele din străvechime încep să se împlinească, putem locui în cer, adică sus de tot, în turnurile aproape inacceptabil de înalte, tot aşa cum putem locui şi jos, pe pământ, la umbra copacilor în floare, că să-l parafrazăm pe Marcel Proust.

Spuneam mai înainte că secole de-a rândul nici ştiința şi nici arta, în care cuprind desigur şi arhitectura, nu au acceptat golul. Prin ritmul de plin şi gol arhitectura seamănă cu ritmul respirației, inspirație/expirație şi ne permite să percepem plinul construit ca pe un trup viu, viu în sensul semnificațiilor, care abia aşteaptă să fie descoperite. Iar Semiotica este cea care ne ajută să facem asta!

Această carte este o inițiere pe un drum pe care îmi doresc să îl facem împreună, în această cunoaştere filosofică a arhitecturii, prin intermediul analizei semiotice. Vor urma şi alte volume, în care ne vom apleca mai detaliat asupra acestui vast domeniu, pentru că izvorul de inspirație şi de semnificații simbolice a acestui miraculos limbaj, care este limbajul arhitectural, ne va prilejui mereu noi şi noi descoperiri.

Să ne bucurăm deci de descoperirile pe care le-am făcut împreună în această carte şi să aşteptăm cu interes cele ce vor urma. Am speranța că citind această carte, arhitecții şi cei care contemplă ori consumă arhitectura se vor simți mai înțelepți şi mai deschişi lăuntric!

Toate piramidele lumii se vor deschide în fața noastră, a tuturor, ca nişte cărți care aşteaptă să fie citite şi înțelese, toate marile mistere se vor lasă desferecate şi toate frumusețile acestei artei divine, care este Arhitectura, ne vor deschide Edenul lor!

Let's enjoy it!

SPICUIRI BIBLIOGRAFICE

ACKERMAN, S. James, 1986, *The Architecture of Michelangelo*; Chicago: University of Chicago Press.

ALBERTI, Leon Battista, 1988, *On the Art of Building in Ten Books* (De Re Aedificatoria, trad. Joseph Rikwert, Neil Leach, Robert Travernor); Cambridge Mass: MIT Press.

BAUVAL, Robert & GILBERT, Adrian, 2010,*The Orion Mystery: Unlocking the Secrets of the Pyramids*; New York: Crown/Archetype.

BARBU, Maria, 2007, *Postmodernismul,liderii şi crizele*; Bucureşti: Ed. Militară.

BARBU, Maria, 2018, *Poetica Arhitecturii şi alte eseuri despre arhitectură*; Bucureşti: Editura ARHIBOOK.

BIRKERTS, Gunnar, 1994, *Process and expression in architectural form*; Norman and London: University of Oklahoma Press.

BLAGA, Lucian, *Trilogia Cunoaşterii. Vol.III: Cenzura Transcedentă*; Bucureşti: Editura Humanitas.

BLUMENFELD, Hans, (1949) *On the Concentric-Circle Theory of Urban Growth*, Land Economics 28 (1949), pp. 59-64.

BROADBENT, Geoffrey, BUNT, R & Jencks, Charles (eds.), 1980, *Signs, Symbols and Architecture*; Chichester, London: Wiley.

BURGESS, W. Ernest, 1925,*The Growth of the City, An Introduction to a Research Project*; Chicago, IL.: University of Chicago Press.

CACCIARI, Massimo, 1993, *Architecture and nihilism: on the philosophy of modern architecture*, (include Taffuri – *About Modern Architecture*); New Haven:Yale University Press.

CAREY, James, 1989, *Communication as Culture, essays on media and society: "Space, Time, and Communication, a tribute to Harold Innis"* ; London: Routledge.

DAVIDSON, C. Cynthia (ed.), 2004, *Eisenman/Krier: Two Ideologies, a Conference at the Yale School of Architecture*; New York: Monicelli Press.

DE FUSCO, Renato, (1967) 2005, *Architettura Come Mass-Medium;* Note per una Semiologia Architettonica; Milano, Italy: Dedalo.
DE SAUSSURE, Ferdinand, (1916) 2011, *Course in General Linguistics* (Cours de linguistique générale), New York: Columbia University Press.
ECO, Umberto, 1997, *Rethinking Architecture, A Reader in Cultural Theory: "Function and Sign: The Semiotics of Architecture"* (ed.Neil Leach), London: Routledge.
ECO, Umberto, 1976, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press.
ELIADE, Mircea, 1991, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic.
FORTY, Adrian, 2004, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, London: Thames & Hudson.
GHIRARDO, Diane Yvonne, 1996; *Architecture after Modernism*; New York: Thames & Hudson.
HABERMANS, Jurgen, 1989,*The Structural Transformation of the Bourgeois Public Sphere* – Cambridge MA: MIT Press.
HALE, A.Jonathan, 2000, *Building Ideas: An Introduction to Architectural Theory*; London: Wiley.
HALL, Twitchell Edward, (1945) 1969,*The Hidden Dimensions*, New York: Anchor Books Editions.
HARRIS, Chauncy & ULLMAN, Edward, 1945, *Anals of the American Academy of Political and Social Sciences. The Nature of Cities*, p.242.
HELLER, Steven, 2002, *Words on cassette. Making Buildings Talk*; University of Michigan: R.R.Bowker Publishing
HJELMSLEV, Luis, 1961, *Prolegomena to a Theory of Language*; Madison WI: University of Wisconsin Press.
INNIS, Harold, 1951,*The Bias of Communication: The Problem of Space*; Toronto CA: University of Toronto Press.
JANCKS, Charles, (1988) 1991, *The Language of Post-modern Architecture*; London: Rizzoli International Publications.
KIECKHEFER, Richard, 2004, *Theology in Stone. Church Architecture. From Byzantium to Berkeley*; New York: Oxford University Press.
KOSTOF, Spiro & CASTILLO, Greg, 1995, *A History of Architecture: Settings and Rituals*; New York: Oxford University Press.
KRIER, Rob, 1992, *Elements of Architecture*; London: Academy Editions.
LANGER, K. Susanne, 1942, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*; Cambridge, MA: Harvard University Press.
MELCHIZEDEK, Drunvalo, 2008, *Floarea Vieţii*; Bucureşti: Editura Medialux.
MORRIS, W.Charles, 1945, *Foundations of the Theory of Signs* Chicago IL.: University of Chicago Press.

MORRIS, W.Charles, 1967, *Signification and Significance: A Study of the Relations of Signs and Values*; Cambridge MA: MIT Press.
NACK, Frank & HARDMAN, Lynda, 2002, *Hypermedia: Proposal for a Semiotic-Aware Architecture Volume 7): Denotative and Connotative Semantics*; Bristol PA: Taylor & Francis Inc.
NOBEL, Philip, 2005, *METROPOLIS : "The Futures of Architecture"* (www.metropolis.com/uncategorized/the-futures-of-architecture/
PIAGET, Jean, (1930) 2001,*The Child's Conception of Physical Causality*; New Brunswick: Transaction Publishers.
PIERCE, S. Charles, 1998,*The Essential Writings* (ed. Edward C.Moore); Amherst NY: Prometeus Books.
PREZIOSI, Donald & HITCHCOCK, Louise, 1999, *Aegean Art and Architecture*; New York: Oxford University Press.
RATTENBURY, Kester, 2002, *This is not Architecture. Media constructions: "Iconic Pictures"*; London: Routledge.
SIMMEL, Georg, 1950,*The Sociology of Georg Simmel*, compiled and translated by Kurt Wolff; Glencoe IL.: Free Press.
SITCHIN, Zecharia, 1992,*The Stairsway to Heaven* London: Inner Tradition/Bear.
SITCHIN, Zecharia 1998,*The Cosmic Code*; London: Harper Collins.
SCRUTON, Roger, 1979,*The Aesthetics of Architecture*; New Jersey: Princeton University Press.
TAFFURI, Manfredo, 1980,*Teoria e storia dell'architettura*, Granada: Universita IUAV di Venezia.
TRACHTENBERG, Marvin & HYMANS, Isabelle, 1986, *Architecture from Prehistory to Post- Modernism: The Western Tradition*; London: Academy Editions.
VENTURI, Robert, 1966, *Complexity and Contradiction in Architecture*; New York: The Museum of Modern Art.
VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, 1972, *Learning from Las Vegas, The Forgotten Symbolism of Architectural Form* ; Cambridge MA: MIT Press.
VITRUVIUS, Marcus Pollo, 1960,*The Ten Books of Architecture*; New York: Dover.
WALKER, Paul Joseph, 1987, *Semiotics and the discourse of architecture*; Auckland: UMI Dissertation Services, University of Auckland.
WATKIN, David, 1986, *A History of Western Architecture*; London: Laurence King Publishing.

LISTA IMAGINILOR

01 *(p.2) – arh.Mario Botta, Biserica San Giovani Battista, Mogno – Elveţia.*
02 *(p.6) – arh.Richard Englnd, Aquasun Lido – Paceville, Malta.*
03 *(p.12) – arh.Arata Isozaki, Muzeul de artă modern – Gunma, Japonia.*
04 *(p.19) – arh.Tadao Ando, Capella di Mare, Awaji Yumebutai – Awaji, Japonia.*
05 *(p.20) – arh.Ricahrd England, University of Malta – Tal Qroqq, Malta.*
06 *(p.24) – arh.Richard England, Capela St.Anrdew – Pembroke, Malta.*
07 *(p.29) – arh.Leon Krier, Citta Nuova – Alessandria, Italia*
08 *(p.39) – Podul Brooklin peste East River – New York, SUA.*
09 *(p.39) – Pod peste Sena – Paris, Franţa.*
10 *(p.40) – Podul Sant'Angelor preste Tibru – Roma, Italia.*
11 *(p.40) – Pod peste Dunăre – Viena, Austria.*
12 *(p.41) – Podul cu lanţuri, peste Dunăre – Budapesta, Ungaria.*
13 *(p.41) – Paserelă pietonală peste Dâmboviţa – Bucureşti, România.*
14 *(p.42) – arh.Peter Eisenman, House X*
15 *(p.45) – arh.Santiago Calatrava, Turnul HSB, Malmo, Skane – Suedia.*
16 *(p.46) – arh. Santiago Calatrava, Clădirea Gării – Lyon, Franţa.*
17 *(p.47) – arh. Frank Gehry, Clădirea Muzeului Guggenheim – Bilbao, Spania.*
18 *(p.48) – arh.Louis I.Kahn, Biblioteca Universitară Phillips Exeter – New Hampshire, SUA.*
19 *(p.62) – arh. Le Corbusier, Capela Notre-Dame du Haut – Ronchamp, Franţa.*
20 *(p.64) – Marea Piramidă a Soarelui, civilizaţia aztecă – Teotihuaquan, Mexic.*
21 *(p.68) – Templul din epoca Neolitică – Stonehenge, Anglia.*
22 *(p.68) – Marile Piramide, platoul de la Gizeh – Egipt.*
23 *(p.69) – Templu de la Luxor, epoca lui Amenhotep al III-lea – Karnak, Egipt.*
24 *(p.70) Constelaţia Orion.*
25 *(p.71) – Platoul Giseh, Corespondenţe cu Constelaţia Orion.*

26 *(p.73) – Plan de amplasament. Ansamblul urbanistic de la Teotihuaquan, Mexic*
27 *(p.74) – Marea Piramidă a Soarelui – Teotihuaquan, Mexic.*
28 *(p.74) – arh. Ieoh Ming Pei, Piramida de sticlă de la Luvru – Paris, Franţa.*
29 *(p.75) – arh. I.M. Pei, Luvru, Piramida întoarsă și mica piramidă – subsol, Luvru.*
30 *(p.76) – Piramida lui Djoser, în trepte, din Oraşul morţilor – Saqqara, Egipt.*
31 *(p.77) – Coloanele lui Amenhotep al III-lea la Templul Luxor – Karnak, Egipt.*
32 *(p.77) – Coloane specifice perioadei Egiptului antic.*
33 *(p.77) – Capiteluri tipice ale coloanelor antice egiptene.*
34 *(p.78) – Coloanele ordinelor antice greceşti, doric, ionic şi corintic.*
35 *(p.79) – Templul zeiţie Athena, Parthenon, sec.5 î.e.n., Acropole – Atena, Grecia.*
36 *(p.79) – Coloane la templul Balji Hsing-Xiu – Taipei, Taiwan.*
37 *(p.80) – Catedrala neo-gotică St.Patrick, Manhattan – New York, SUA.*
38 *(p.81) – Trump Building, 40 Wall Street, fostă Manhattan Bank – N.Y, SUA.*
39 *(p.81) – Vedere de sus într-o catedrală gotică.*
40 *(p.84) – arh.Leon Battista Alberti, Biserica Santa Maria Novella – Florenţa, Italia.*
41 *(p.84) – Catedrala papală San Pietro – Roma, Vatican.*
42 *(p.86) – Michelangelo, Facerea lui Adam, Capela Sixtină– Roma, Vatican.*
43 *(p.93) – Locuinţe tradiţionale tip "truli", Alberobello – Puglia, Italia.*
44 *(p.96) – Biserica din Stykkishólmur – Islanda.*
45 *(p.97) – arh. Heinz Tesar, Biserica Catolica Donau City – Viena, Austria.*
46 *(p.98) – arh. Renzo Piano/Richard Rogers, platoul Beaubourg – Paris, Franţa.*
47 *(p.99) – arh. Santiago Calatrava, Clădirea aeroportului din Lyon – Franţa.*
48 *(p.99) – arh. Santiago Calatrava, Ansamblul Artelor şi Ştiinţei - Valencia, Spania.*
49 *(p.99) – arh.Le Corbusier, Notre-Dame du Haut, faţada posterioară – Ronchamp.*
50 *(p.99) – arh.Le Corbusier, Notre-Dame du Haut, faţada frontală – Ronchamp.*
51 *(p.100) – arh.Richard Meier, Catedrala Jubileului, vedere frontal – Roma, Italia.*
52 *(p.101) – arh.Richard Meier, Catedrala Jubileului, vedere posterioară – Roma, Italia.*
53 *(p.104) – arh.Erich Mendelsohn,Turnul Einstein al Observatorului de astrofizică, Parcul Ştiinţei – Potsdam, Germania.*
54 *(p.104) – Ansamblu de locuinţe HLM, anii '60 – Sarcelles, Franţa.*
55 *(p.104) – Ansamblu de locuinţe standard, anii '70 – Sarcelles, Franţa.*
56 *(p.105) – arh.Don Jacobs, Sea Ranch Chapel – Sea Ranch CA, SUA.*
57 *(p.106) – arh.Mendez da Rocha, resedinţă – Sao Paulo, Brazilia.*
58 *(p.107) – arh.Phillip Johnson & John Burgee, Clădirea AT&T, Manhattan - NY SUA.*
59 *(p.110) – arh.Santiago Caltrava, Turnul răsucit din Malmo, Suedia – desene.*
60 *(p.111) – arh.Charles Moore, Plazza d'Italia – New Orleans, SUA.*
61 *(p.111) – arh.Santiago Calatrava, Turnul din parcul olimpic – Barcelona, Spania.*
62 *(p.111) – arh.Zaha Hadid, Dorobanţi tower, propunere – Bucureşti, România.*
63 *(p.113) – arh.Richard England, proiect pentru o biserică – Hal Farrug, Malta.*
64 *(p.115) – Obelisc, Place de la Concorde – Paris, Franţa.*
65 *(p.116) – Obelisc, piaţa din faţa Pantheonului– Roma, Italia.*
66 *(p.116) – Obelisc, Piazza Navonna – Roma, Italia.*

65 *(p.116) – Obelisc, piaţa din faţa Pantheonului– Roma, Italia.*
66 *(p.116) – Obelisc, Piazza Navonna – Roma, Italia.*
67 *(p.117) – Obelisc egiptean în Piazza San Pietro – Roma, Vatican.*
68 *(p.118) – arh.William Lamb, Empire State Building, Manhattan – NY, SUA.*
69 *(p.118) – arh.Renzo Piano, Shard Glass Tower – Londra, Anglia.*
70 *(p.119) – Catedrală gotică – Ulm, Germania*
71 *(p.120) – ing.Gustav Eiffel, Turnul Eiffel, Champ de Mars – Paris, Franţa.*
72 *(p.121) – arh.Santiago Calatrava, Turn spiralat, proiect – Chicago IL, SUA.*
73 *(p.121) – Dynamic Architecture, Turnuri răsucite, proiect – Dubai, EAU. –*
74 *(p.122) – turnuri şi construcţii amintind de simbolistica lui Baal.*
75 *(p.123) – arh.Cesar Pelli, Turnurile gemene Petronas – Kuala Lumpur, Malaya.*
76 *(p.127) – arh.Tadao Ando, Muzeu de artă modern, clădirea Bursei – Paris, Franţa.*
77 *(p.128) – arh.Frank Gehry, Clădirea muzeului Guggenheim – Bilbao, Spania.*
78 *(p.132) – arh.Santiago Calatrava, Clădirea nouă a gării – Liege, Belgia.*
79 *(p.132) – arh.Santiago Calatrava, proiect pentru aeroportul din Denver - CO, USA.*
80 *(p.134) – arh.Frank Gehry, complexul de clădiri al Muzeului Guggenheim – Bilbao.*
81 *(p.135) – arh.Tadao Ando, 4x4 Houses – Kobe, Japonia.*
82 *(p.135) – arh.Tadao Ando, Church of Light – Ibaraki, Osaka, Japonia.*
83 *(p.136) – arh.Johan Otto von Spreckelsen, arh. Paul Andreu, La Grande Arche – La Defense, Paris – Franţa*
84 *(p.137) – arh.I.M. Pei, Extindere Muzeul Luvru – Paris, Franţa.*
85 *(p.138) – arh.Michelangelo, Cupola Basilicii San Pietro, vedere interioară – Roma.*

POSTFAŢĂ

Cine este Maria Barbu, autoarea acestei cărţi ce oferă o perspectivă inedită asupra decodificării fenomenului creaţiei arhitecturale ?

Poetă, deţinătoare a mai multor premii literare, membră a Uniunii Scriitorilor din România, Maria Barbu a publicat trei volume de poezie („Cântec mut", „Anotimpurile Inimii" şi „Exerciţiu Spiritual" înainte de a-şi alcătui alături de o serie de apoftegme şi poeme inedite o antologie prefaţată de acad.Eugen Simion („Sunt fiica Regelui David"), la editura Orion în 2003. Postum i-au fost publicate o serie de trei volume de poeme („Între virtual şi real", „Sinele ascuns" şi „Poeme magice" la editura ARHIBOOK).

Vorbind despre propria creaţie literară, care cuprinde şi un volum de proză scurtă şi volumul de parabole „Despre dragoste şi putere", aflate în curs de apariţie, Maria Barbu spunea:

„poezia mea se înscrie mai mult într-o formulă destul de rară în lirica românească, fiind un neo-expresionism, în timp ce toată trupa de poeţi de după revoluţie s-a aruncat ca la comandă în „apele tulburi" ale unui aşa-zis postmodernism, focalizat pe aspectele mediocre, mizere şi chiar morbide ale existenţei, formulă pe care eu o consider discutabilă şi lipsită de substanţă poetică !"

Maria Barbu deţine titlul de doctor în leadership, obţinut la Universitatea de Apărare „Carol I" din Bucureşti, prima parte a tezei de doctorat fiindu-i publicată la Editura Militară cu titlul "Posmodernismul, liderii şi crizele" în anul 2007. Preocupările din sfera politicii ale autoarei s-au concretizat în anul 2000 prin publicarea la editura Mondomedia a unei lucrări de referinţă - "România în pragul mileniului III. Renaşterea optimismului".

Tentaţia unui al doilea doctorat, în Estetică şi Hermeneutică şi posibilitatea de a preda la o facultate de arhitectură au avut ca rezultat fructificarea preocupărilor mai vechi ale autoarei pentru creaţia de artă în general şi pentru cea de arhitectură în special.

Cursurile pe care le-a susţinut la Facultatea de arhitectură a Universităţii „Spiru Haret" din Bucureşti, la invitaţia decanatului facultăţii - "Seminificaţiile Spaţiului Arhitectural" şi "Poetica Arhitecturii" - au fost primite cu mare entuziasm de studenţi şi au constituit baza pentru două cărţi foarte incitante. Ediţia de faţă reprezintă reluarea primei cărţi - "Semiotica Arhitecturii sau arhitectura ca filosofie a libertăţii" - publicată anterior, cu acelaşi titlu la Editura Capitel Avangarde, în anul 2012, cu dorinţa de a oferi cititorilor o ediţie îmbunătăţită sub multe aspecte a unei lucrări ce constituie un reper important în bibliografia nu numai a arhitecţilor ci şi a oricărui amator de artă în general.

Prin ce se remarcă această ediţie ?

În primul rând printr-un format elegant şi generos pe care această carte îl merită şi pe care l-a regăsit în soluţia oferită de seria IDEE&FORMĂ a editurii ARHIBOOK. De altfel acesta a fost şi gândul nostru, inclusiv al autoarei atunci când, cu 8 ani în urmă, iniţiam seria unor lucrări de teorie şi critică de arhitectură şi anunţam pe coperta primei cărţi viitoarele apariţii, iar SEMIOTICA ARHITECTURII figura printre titluri.

Iată că reuşim peste timp să ne ţinem promisiunea, cu toate că autoarea nu se poate bucura împreună cu noi de această reuşită.

Reeditarea cărţii ne-a oferit prilejul să aducem unele îmbunătăţiri atât textului în care se strecuraseră câteva inadvertenţe nedatorate autoarei dar şi unele nepotriviri între text şi ilustraţii, precum şi modului de aşezare în pagină a ilustraţiilor. Am ales formula de a aşeza imaginile acolo unde se face trimitere la ele din text, astfel încât, pe de o parte, citirea să se facă mai lesnicios dar şi să nu mai fie nevoie de dublarea în dreptul imaginilor a explicaţiilor. S-a ales formula alb-negru, care dă o eleganţă deosebită cărţii în ansamblu. Am înlocuit multe dintre imagini cu altele mai edificatoare şi am completat gama ilustraţiilor, mai ales acolo unde se simţea nevoia pentru a îmbogăţi baza de referinţe cu lucrări ale unor arhitecţi ce reprezintă vârfuri ale creaţiei de arhitectură din întreaga lume.

Am simţit tentaţia de a completa textul cu o serie de note care să includă informaţii şi fragmente complementare din cursul pe care Maria Barbu la susţinut la Facultatea de Arhitectură şi care constituie baza acestei cărţi. Am considerat însă, până la urmă, că este mai bine să păstrăm cartea în formula aleasă de autoare, adică a unei lucrări cu un caracter pronunţat personal şi care să nu se supună rigorilor academice printr-un format obligatoriu, cu note, subnote, bibliografie standard, etc.

Lucrarea de faţă, reprezintă un demers inedit oferind o perspectivă de analiză incitantă, ce va deschide, suntem convinşi, un nou apetit de a contempla şi a înţelege fenomentul creaţiei de arhitectură, dar şi obiectul de arhitectură însuşi ca rezultat al acestui complex proces creativ.

arh. Dan Agent - editor

SEMIOTICA ARHITECTURII

IDEE şi FORMĂ – serie concepută de arh. Dan Agent

Bucureşti © Editura ARHIBOOK, 2018

Ediţie îngrijită de arh.Dan Agent
(postfaţă, tehno-redactare, layout, bibliografie, imagini)

Concepţie grafică şi coperta: arh.Dan Agent şi arh.Emanuela Agent
Consiliere Dana-Cristiana Agent şi Elena-Magdalena Agent

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

ISBN 978-606-94571-5-3

Tiparul executat la S.C. LUMINA TIPO s.r.l.
Str. Luigi Galvani nr.20 bis, sector 2, Bucureşti
Tel/fax: 021.211.32.60; tel: 021.212.29.27
E-mail: office@luminatipo.com
www.luminatipo.com

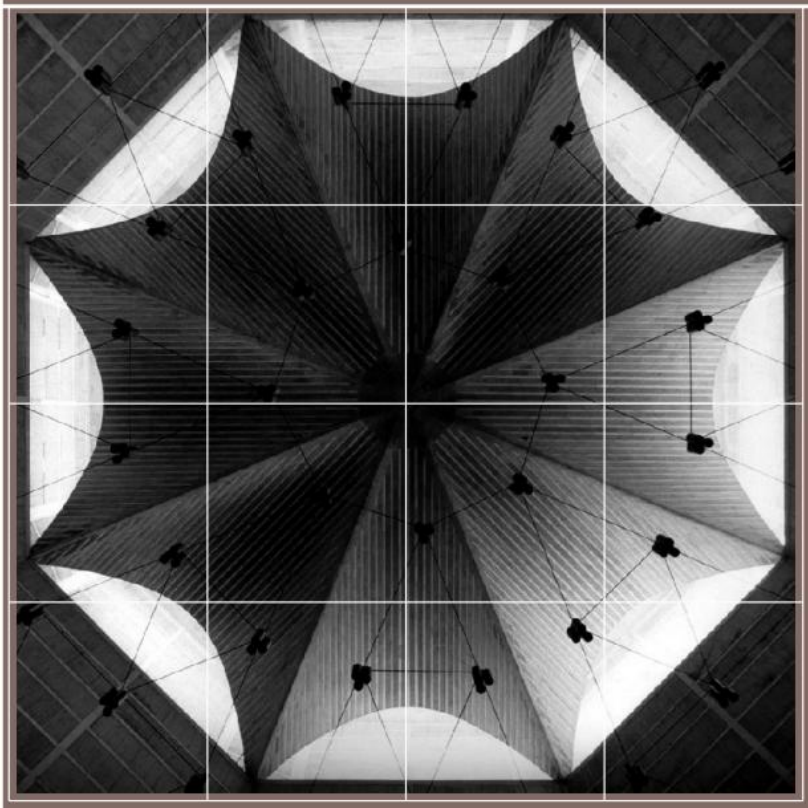
Toate drepturile rezervate. Nici o parte a acestei cărţi nu poate fi reprodusă sau transmisă sub nici o formă şi prin nici un mijloc. electronic sau mecanic, inclusiv fotocopiere, înregistrare sau prin orice sistem de stocare a informaţiei, fără permisiunea expresă dată de editor.

IDEE & FORMA

Editura ARHIBOOK îşi propune să continue publicarea unor lucrări de critică şi teoria arhitecturii, în colecţia IDEE & FORMĂ.

În pregătire:
MARIA BARBU - Poetica arhitecturii şi alte Eseuri despre arhitectură
DAN AGENT - Venturi Reloaded
DAN AGENT - Analiză Compoziţională Diagramatică (re-editare)

ISBN 978-606-94571-5-3

Această carte propune o modalitate de a decodifica arta arhitecturii utilizând mijloacele semioticii, făcând şi referiri teoretice, dar, mai presus de orice, elaborând propriul sistem de analiză semiotică a arhitecturii.
Dacă înţelegem arhitectura ca pe o filosofie, ca pe o aventură a cunoasterii, atunci semiotica este un fel de filosofie a filosofiei acestei arte fascinante care este arhitectura, este o cunoaştere a cunoaşterii, pentru că arhitectura e încifrată în propriile coduri iar Semiotica o descifrează.

Maria Barbu